DIÁRIO DE TRABALHO

BERTOLT BRECHT

Volume I
1938-1941

Rocco

Que estas notas contêm tão pouca coisa pessoal decorre não só do fato de que eu mesmo não me interesso muito por assuntos pessoais (e não disponho realmente de um modo satisfatório de apresentá-los), mas principalmente do fato de que desde o começo previ ter de levá-las através de fronteiras cujo número e qualidade era impossível predizer. Este último pensamento me impede de escolher quaisquer outros tópicos que não sejam literários.

– BERTOLT BRECHT

ISBN 85-325-1292-5

9 788532 512925

Diarista compulsivo, Bertolt Brecht (1898-1956) começou cedo a encher páginas e páginas de cadernos com o registro de impressões, fatos, acontecimentos e reflexões relacionados com seu dia-a-dia. Já em 1913, aos 15 anos, havia composto seu primeiro *Tagebuch*, cujos manuscritos, encontrados na década de 1980, foram publicados em fac-símile pela editora Suhrkamp em 1989. Dois outros diários seus foram editados na década de 1970: um relativo aos anos de 1920 a 1922 e o outro, este *Arbeitsjournal* (*Diário de trabalho*), como passou a ser denominado, que se inicia em julho de 1938 e se estende até julho de 1955. Ao contrário dos dois primeiros, escritos à mão, este *Diário de trabalho* foi todo escrito à máquina pelo próprio Brecht, em laudas avulsas, e sem o emprego de letras maiúsculas, salvo no caso de títulos e alguns nomes próprios.

Este diário de trabalho também dá conta das vicissitudes de um longo exílio. Adversário do regime nazista que se instala na Alemanha após a ascensão de Hitler ao poder em 1933, Brecht é forçado a se exilar, acompanhado da mulher, a notável atriz Helene Weigel, e dos filhos Stefan e Barbara. Primeiro na França e depois na Dinamarca, Suécia e Finlândia, de onde finalmente emigra para os Estados Unidos. Permanece na América até 1947, quando a caça às bruxas desencadeada pelo macarthismo rechaça-o de lá. De novo na Europa, os Brechts passam algum tempo na Suíça e por fim se estabelecem em Berlim.

É oportuno assinalar que é no período compreendido neste primeiro volume (1938-1941) que

Brecht planeja e escreve algumas de suas peças mais significativas. Basta mencionar *Mãe Coragem e seus filhos*, *Terror e miséria do Terceiro Reich*, *O Sr. Puntilla e seu criado Matti*, e *A alma boa de Sé-Tsuan*. Esta última, por sinal, é praticamente elaborada sob as vistas do leitor, tal a quantidade de notas a ela dedicadas.

Paralelamente, Brecht nos fala de seus companheiros de exílio, de sua família e do momento político vivido pela Europa. Suas antenas captam o sentido dos movimentos das nações que vão se enfrentar a partir de setembro de 1939, quando tem início oficialmente a Segunda Guerra Mundial, e, embora distante do teatro da luta, seus comentários tocam sempre em pontos fundamentais, tornados claros para quem, como ele, pensa o mundo e a história dialeticamente.

Além disso, a inserção do diarista no tempo que passa é acentuada por uma iconografia montada no calor da hora e constituída de reportagens, crônicas, notícias, manchetes e fotografias recortadas de jornais e revistas e coladas nas laudas entre os textos.

Estas características fazem deste diário um documento extraordinário do século XX.

* * *

Volume II: 1941-1947 (América)
Volume III: 1947-1955 (Suíça e Berlim)

BERTOLT BRECHT

DIÁRIO DE TRABALHO

Organização de Werner Hecht

Volume I
1938-1941

Tradução de
REINALDO GUARANY e
JOSÉ LAURENIO DE MELO

Rio de Janeiro – 2002

Título original
ARBEITSJOURNAL

Copyright © Stefan S. Brecht 1973
Todos os direitos reservados a Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
© Notas Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973

Direitos para a língua portuguesa reservados
com exclusividade para o Brasil à
EDITORA ROCCO LTDA.
Rua Rodrigo Silva, 26 – 5º andar
20011-040 – Rio de Janeiro – RJ
Tel.: 2507-2000 – Fax: 2507-2244
e-mail: rocco@rocco.com.br
www.rocco.com.br

Printed in Brazil/Impresso no Brasil

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte.
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

B841d Brecht, Bertolt, 1898-1956
Diário de trabalho, volume I: 1938-1941/Bertolt Brecht; organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. – Rio de Janeiro: Rocco, 2002

Tradução de: Arbeitsjournal
ISBN 85-325-1292-5

1. Brecht, Bertolt, 1898-1956. I. Hecht, Werner, 1926-. II. Título.

CDD - 838
01-0879 CDU - 830-94

Sumário

Dinamarca: 20 jul. 38 - 15 mar. 39 1
Suécia: 23 abr. 39 - 19 mar. 40 31
Finlândia: 17 abr. 40 - 13 jul. 41 65
Notas 195

Dinamarca

20 jul. 38 – 15 mar. 39

20. 7. 38

Catilina é sem dúvida a plebe em sua condição mais baixa, uma figura asquerosa, mesmo depois que tiramos fora toda a lama que a classe dominante atirou nele. Mas talvez tenha sido por causa disso, porque certas inibições não funcionavam, que ele pôde, sendo totalmente imoral, corrupto e despido de preconceito, perceber as confusões ideológicas que prevaleciam sobretudo entre os membros da plebe. Há uma tentativa aqui de mobilizar os escravos, ou, melhor talvez, uma disposição para tanto (que era parte da disposição dele para *qualquer coisa*). Isso já continha toda a "concepção cesariana", tanto quanto era a concepção da *city*, com seu programa para a Itália, seus projetos de assentamentos etc., mas havia também o cancelamento das dívidas e naturalmente a convocação dos escravos, o que de resto era contra a *city*. Com isso, a plebe entregou seu programa ao aventureiro oportunista. O programa não podia ser posto em prática sem os escravos, como esse homem compreendeu quando tentou executá-lo. Dois mil anos de difamação pelas classes dominantes foi o resultado.

22. 7. 38

Dando os últimos retoques nos *Poemas do exílio* para a editora Malik. O poema "Aos forçados a conformar-se" está causando dificuldades. Não deve ser endereçado só aos ideólogos profissionais. Há também todos os milhões de pequeno-burgueses e trabalhadores não-manuais que estão agora politicamente "envolvidos" também, os barbeiros que são membros ativos das unidades SA, os artesãos e os pequenos lojistas em suas inúmeras associações de classe, para não falar dos professores, engenheiros etc. Fora da Alemanha imagina-se que os serviços ideológicos prestados ao regime são piores do que os de qualquer outro tipo. Isso é inteiramente falso. O engenheiro que promove a racionalização e portanto aumenta o empobrecimento físico do proletariado causa pelo menos o mesmo estrago. O efeito ideológico é apenas a expressão disso. As "manifestações de apoio ideológico" não são a força motriz da exploração e opressão. Nossos ideólogos ficam mais inquietos com o mau uso das palavras do que com o prejuízo real do proletariado. Os crimes do regime consistem em seus crimes contra a classe trabalhadora proletária, e a *gleichschaltung* dirige certos indivíduos e certas atividades para essa atuação criminosa. O poema, porém, está dirigido apenas contra a colaboração deles, castigando-a como se fosse a pior coisa.

23. 7. 38

Escrevendo *César* começo a entender que não devo acreditar nem por um momento que as coisas tinham de acontecer como aconteceram. Que, digamos, a escravidão, que tornava a política uma impossibilidade para a plebe, não podia ser abolida. Procurar razões para tudo que aconteceu torna fatalistas os historiadores. Além disso, a escravidão nessa época já estava impedindo a continuidade do "progresso". Todo esse papo de que os escravos eram necessários porque não havia máquinas é totalmente superficial e inepto! Afinal outra razão para não terem máquinas era terem escravos. E quem são "eles"? Será que os escravos precisavam da escravidão porque não tinham máquinas? Constituíam dois terços da população da Itália. Tenho de mostrar como toda a sociedade afunda na escravidão na tentativa de manter a escravidão funcionando. Nem um só senador ou banqueiro no tempo dos césares possuía tanta segurança pessoal, tanta liberdade pessoal, ou tanto potencial para a iniciativa política como quase todos eles gozavam na época de Cícero. Pagavam por seus tanques de peixes com a perda de toda dignidade. E nenhum césar tinha de fato o poder de qualquer um dos muitos cônsules da república...

24. 7. 38

Há conceitos que são difíceis de defender porque espalham o maior tédio sempre que são enunciados. Como *décadence*. Há, é óbvio, uma coisa como a literatura do declínio de uma classe. Nela a classe perde sua certeza serena, sua tranqüila autoconfiança, esconde suas dificuldades, atola-se em detalhes, torna-se parasiticamente culinária etc. Mas as próprias obras que identificam o declínio como declínio dificilmente podem ser classificadas como decadentes. No entanto, é assim que a classe declinante as vê. Por outro lado, "O festim de Trimalcião" exibe todos os sinais de decadência formal. E se *As afinidades eletivas* não é decadente, o *Werther* é.

Julho 38

Lendo *Marx e o problema do declínio ideológico*, de Lukács. Como a "humanidade" se instala onde quer que o proletariado abandone uma posição. Fala-se mais uma vez do realismo que alegremente rebaixaram, da mesma forma que os nazistas rebaixaram o socialismo. O escritor realista numa "era de declínio" (a nossa época, sim; no início alguns murmúrios sobre a "era do declínio burguês", depois simplesmente "era do declínio" – a coisa toda está dando com os burros n'água, e não só a burguesia) está desobrigado da necessidade de ser um materialista dialético. Tudo que tem a fazer "é dar à realidade, adequadamente percebida e vivenciada, prioridade sobre visões de mundo aceitas e preconceitos recebidos na modelagem de seu material". Já que Balzac e Tolstói fizeram isto, refletem a realidade. Todos os Cholokhovs e Thomas Manns estão assim justificados, eles refletem o mundo... Não há contradição entre os realistas burgueses e os realistas proletários (uma olhadela em Cholokhov parece de fato corroborar isto), nem presumivelmente entre a burguesia e o próprio proletariado; como poderia haver, sob a bandeira da frente popular? Viva o pastor Niemöller! Realista da mais pura cepa! Mais uma vez nenhum conhecimento é necessário *para dar forma a seu material* (pois Th[omas] Mann realmente dá forma a seu material, e é um fato que ele não conhece nada). Ao dar forma a seu material, esses *half-wits* dão à realidade prioridade sobre o preconceito sem sequer saber que estão fazendo isto. É um processo de experiência direta: você leva um pontapé, diz oh! Ele leva um pontapé, faça-o dizer: oh! É muito simples. O ousado Lukács é magicamente atraído para o problema do declínio ideológico, que se tornou coisa sua. Com ele temos o caso de um kantiano a desenvolver categorias marxistas *ad absurdum* não por refutá-las mas simplesmente por empregá-las. Há a *luta de classes*, uma concha vazia, um conceito batido demais, gasto a ponto de se tornar irreconhecível, mas ainda conosco, ainda apresentado. "Entre os presentes estavam...", "... também compareceu". Mais nenhum fato, nada de concreto. No ensaio acima uma breve citação de Marx. Marx elogia o modo como [Eugene] Sue dá forma a uma figura tirada da sarjeta. Sue adorna Fleur-de-Marie de belas qualidades e dessa maneira "atira os preconceitos como um tapa na cara da burguesia". Isto, no mínimo, é concreto. Há uma bofetada na cara, um enfrentamento com a realidade, mais precisamente com a condição desumanizada de Fleur-de-Marie. Para Lukács e sua gente a luta de classes é um demônio, um princípio vazio que confunde as idéias das pessoas, não uma coisa que de fato acontece. É parte da realidade, e tudo o que o escritor tem a fazer é pintar a realidade, pois de algum modo irá abarcá-la. Como essa jogada se assemelha às manobras nacional-"socialistas", o modo como esses bobos lançam sua crítica formalista com uma campanha contra o formalismo...

Dificuldades no *César.* Afinal precisa ainda ser mais trabalhado como indivíduo. Deve elevar-se entre as classes. Ser alçado entre as classes em luta, forçar a subida. A revolução proletária (num país que depois da vitória teve duas classes em luta, os trabalhadores e os camponeses) tornou afinal possível o governo de um só homem. Os *equites* tinham César acima deles, ao mesmo tempo que tinham os *patres* e a plebe abaixo deles.

No fim o seguinte quadro: a plebe, constantemente renovada a partir dos escravos, reduzida ao padrão da escravidão, constitui-se num reservatório para o exército com que as nações estrangeiras são derrotadas e oprimidas, enquanto continuam a se comportar como nações; por outro lado, os exércitos ajudam as classes dirigentes estrangeiras a manter em sujeição seus próprios proletariados. A plebe, sob os césares, não consegue mais formar uma classe propriamente dita. Os *equites* e *patres* se misturam com base na igualdade de seus interesses. Os políticos do Senado se transferem para a administração. O proletariado, i.e., a escravatura, é internacional, não se desenvolve como recurso produtivo. A economia escrava revelou tudo o que tem, tudo o que alcançou, e já esgotou seu potencial. A opressão é geral e abarca todos os níveis da sociedade.

Breve, especial e efêmera fase sob o domínio de César: a plebe camponesa se habilita, uma vez terminada a transição para uma economia escrava na produção de cereais, a tomar parte na introdução da escravidão nos setores de fabricação de vinho e azeite de oliveira. É aí que entra a *lex julia.*

25. 7. 38

Toda concepção de um c[ésar] é inumana. Por outro lado é impossível demonstrar inumanidade sem ter alguma idéia de humanidade. E não posso simplesmente descrever as coisas a partir da situação de hoje. Tenho de fazer com que a situação alternativa pareça possível quando vista da perspectiva daqueles tempos também. Um mundo frio. Um trabalho frio. E no entanto posso ver, nos intervalos da redação ou enquanto escrevo, como chegamos tão baixo no plano humano.

Benjamin está aqui. Está escrevendo um ensaio sobre Baudelaire. Há boas idéias no texto. Ele mostra como a probabilidade de uma época sem história distorceu a literatura depois de 48. A vitória em Versalhes da burguesia sobre a comuna sofreu descontos antecipados. Chegou-se a um acordo com o mal. Que tomou a forma de uma flor. É útil ler isso. Estranhamente é o *spleen* que permite a Benjamin escrever isto. Ele usa como seu ponto de partida algo a que dá o nome de *aura,* que está ligada aos sonhos (devaneios). Diz ele: se você sente um olhar dirigido a você, mesmo nas suas costas, você o retribui (!). A expectativa de que aquilo para que você olha olhará de volta para você cria a aura. Supõe-se que isso está em decadência nos últimos tempos, junto com o elemento de culto na vida. B[enjamin] descobriu isso enquanto analisava filmes, onde a aura é decomposta pela reproduzibilidade da obra de arte. Uma carga de misticismo, embora sua atitude seja contra o misticismo. Este é o modo como o entendimento materialista da história é adaptado. É abominável.

Estou traduzindo com Grete as memórias de Andersen Nexö. Gosto delas apesar da minuciosa análise da alma e das indefectíveis reflexões morais, uma vez que há ali material ainda bruto. Um respeitável proletarianismo. Mas tem belos trechos que pintam a solidariedade dos espoliados.

27. 7. 38

A panelinha de Moscou está exaltando aos rubros céus a peça *Ter*, de Hay. É verdadeiro realismo socialista. Novo, porque velho. A obra de um gênio, intocada pelas modas e confusões do seu tempo. O que é forma? Aqui é conteúdo. A peça é um triste entulho. A seu lado, Sudermann é progressista. "Mas aqui temos personagens de carne e sangue." É um fato bem conhecido (?) que para representar carne e sangue o teatro usa papelão e tinta vermelha, que chegam a parecer carne e sangue. "Mas aqui temos pessoas com todas as suas contradições." A dialética da expressão "de pernas para o ar". O capitalismo é mau na peça porque torna as pessoas gananciosas. Um demônio toma a forma de uma velha bruxa que leva a aldeia inteira, isto é, as mulheres, a matar, e uma vez, ponto alto da noite, executa uma dança demoníaca. Segundo Feuchtwanger, ela é o capitalismo. O que também leva os homens a fazer toda sorte de coisas diabólicas. Tudo isso você lê "avidamente". "Hay é um inovador. Mais precisamente: as circunstâncias em que trabalhava o transformaram num inovador num sentido peculiar, apesar de – ou talvez por – seguir a velha trilha" (Kurella). Feuchtwanger confirma que para Hay o marxismo "era não só uma idéia como também enchia todo o seu ser, seus sentimentos, infiltrando-se nas bases profundas do inconsciente". O principal é, obviamente, que o marxismo não continuou a ser, ou melhor, talvez, não se tornou uma idéia nesse processo. A peça está "desde a raiz saturada de marxismo". Não tingida então, infelizmente, em cores firmes.

3. 8. 38

Como sou um inovador em meu campo, há sempre alguém disposto a gritar que sou um formalista. Eles sentem falta das velhas formas no que eu escrevo. Pior ainda: encontram formas novas e por isso mesmo acham que as formas são o que me interessa. Mas cheguei à conclusão de que na verdade subestimo o aspecto formal. Numa ou noutra ocasião estudei as velhas formas da poesia, da narrativa, do drama e do teatro, e só as abandonei quando comecei a encontrar o caminho do que eu queria dizer. Na poesia comecei com canções para violão, rabiscando os versos ao mesmo tempo que a música. A forma da balada era tão antiga quanto as colinas, e no meu tempo ninguém que se levasse realmente a sério escrevia baladas. Depois passei para outras formas menos antigas de poesia, mas às vezes fazia a viagem de volta, chegando mesmo a copiar os velhos mestres e traduzir Villon e Kipling. A *song*, que invadiu este continente depois da primeira guerra mundial como uma espécie de canção folclórica das grandes cidades, já tinha alcançado uma forma convencional quando comecei a usá-la. Parti daquele ponto e posteriormente transformei-a, embora elementos dessa forma preguiçosa, fútil e emocionalmente ébria devam ser encontrados em meus coros de massa. Depois escrevi versos não rimados de ritmos irregulares. Comecei, creio, a usá-los em minhas peças. Há porém alguns poemas que datam mais ou menos do tempo de *O livro de devoção caseira*, os salmos que eu costumava cantar ao violão e que servem do mesmo jeito. O soneto e o epigrama foram formas que eu adotei tal como eram. As únicas coisas que eu não usei, realmente, foram certas formas poéticas clássicas que me pareciam demasiado artificiais.

12. 8. 38

Nós alemães temos materialismo sem sensualidade. Conosco o "espírito" está constantemente cogitando do espírito. O corpo e os objetos são desprovidos de espírito. Nas canções báquicas alemãs só se ouve falar dos efeitos sobre o espírito, mesmo nas canções mais vulgares. O cheiro dos barris de vinho nunca é mencionado. Não apreciamos o gosto do mundo. Ao amor levamos comodidade, o prazer sexual tem em si algo de banal. Quando falamos de gosto, mais uma vez nos referimos a uma coisa puramente intelectual, a língua há muito deixou de funcionar, o gosto é algo como ter uma sensação de harmonização. Pensamos na combinação "puramente espiritual". Entre nós o espírito se macula tão logo toca na matéria. A matéria para nós alemães é merda, para todos os efeitos. Em nossa literatura essa desconfiança da vitalidade do corpo dá para ser sentida em toda parte. Nossos heróis cultivam a sociabilidade, mas não comem; nossas mulheres têm sentimentos mas não têm nádegas. Para compensar isso nossos velhos falam como se ainda tivessem todos os dentes.

13. 8. 38

Benjamin sustenta que Freud pensa que a sexualidade um dia se extinguirá completamente. Nossa burguesia pensa que é a humanidade. Quando as cabeças da aristocracia rolaram, pelo menos seus pênis estavam eretos. A burguesia deu um jeito de arruinar até a sexualidade. Estou ajudando R[uth] a organizar um volume de contos intitulado

Todo animal dá conta do recado. Supõe-se que 70% de todas as mulheres são frígidas. Temos bons títulos (*Apressado é o vento,* que derruba o andaime de madeira. *Todos os cavalos do rei e todos os homens do rei.* Depois *Serviço* etc.). A improdutividade da tecnologia. O orgasmo como um acaso feliz.

14. 8. 38

Do quinto poema do ciclo "Para o Arco do Triunfo" de V[ictor] Hugo.

Não, o tempo nada tira das coisas.
A mais de um menosprezado portal
Sua lenta metamorfose emprestou
Beleza, ainda que tardia.
Aos monumentos que veneramos
O tempo confere severo encanto
Da frontaria ao pináculo.
Nunca, malgrado fendas e ferrugem,
A superfície que ele desnuda
Tem o valor da pátina que ele acrescenta.

É o tempo que abre um sulco
Num mais que modesto capitel,
Que passa seu inteligente polegar
Sobre as áridas quinas do mármore;
Aperfeiçoando a arte, é ele
Que deposita uma víbora viva
Nas espirais de uma hidra de granito.
Acho que posso ver um telhado gótico rindo
Quando de seu friso antigo o tempo
Retira uma pedra e no lugar põe um ninho.

15. 8. 38

Terror e miséria do Terceiro Reich está agora no prelo. Lukács já saudou "O agente provocador" como se eu fosse um pecador que regressou ao seio do Exército da Salvação. Eis aqui afinal alguma coisa tirada diretamente da vida! Ele esquece a montagem de 27 cenas e o fato de que é, na verdade, apenas uma tabela de gestos, o gesto de manter a boca fechada, o gesto de olhar em volta, o gesto do medo súbito etc. O padrão de gestos numa ditadura. Ora, o *teatro épico* pode mostrar que tanto os *intérieurs* quanto os elementos naturalistas estão dentro do seu raio de ação, que eles não têm importância decisiva. Ao ator convirá estudar "Cena de rua" antes de interpretar uma das cenas curtas. Os gestos supracitados não devem ser executados de tal modo que a platéia sinta vontade de parar a cena. A empatia deve ser rigorosamente controlada; de outro modo a coisa toda vai por água abaixo. A montagem, processo que tem sido tão indiscutivelmente condenado, originou-se das cartas recebidas de Dudow que precisava de alguma coisa para seu pequeno grupo de teatro proletário de Paris. Assim, o teatro proletário no exílio está mantendo o teatro vivo. Ao passo que em Moscou Maxim Vallentin, ex-diretor de um grupo berlinense de agitação e propaganda, aderiu ao teatro burguês e anunciou que em arte é preciso apelar para as emoções, o que só pode significar que se deve prescindir da razão.

16. 8. 38

Os *Poemas do exílio* são sem dúvida unilaterais. Mas em pequenas obras não há motivo para misturar tudo. A multiplicidade só pode ocorrer dentro de um todo, como parte da arquitetura de obras coerentes. O plano geral de produção, porém, está sempre se ampliando. E obras isoladas só podem ter uma chance dentro de tal plano. Aos *Negócios do Sr. Júlio César* deve-se acrescentar *O romance dos Tui*. Aos dramas, as *Lehrstücke*. Quando poderei começar *A aventura do perverso Baal, o associal*? E *As atitudes de Lenin?* Trinta anos não seriam demais para o que precisa ser feito. Pois há também muitos tópicos a tratar enquanto os acontecimentos se desenrolam. Uma coisa que não temos é um pequeno romance realista para a juventude proletária, com um herói, uma criança seria melhor ainda, pode ser Koloman Wallisch. Enquanto isso o pintor de paredes se prepara para conquistar o mundo. Ontem começaram as grandes manobras alemãs, um ensaio para a mobilização.

16. 8. 38

Aterrador ler poemas de Shelley (para não falar de antigas canções camponesas egípcias de 3.000 anos atrás) em que ele lamenta a opressão e a exploração. Será assim que vão nos ler, ainda oprimidos e explorados, e perguntar: já era tão ruim assim?

18. 8. 38

Ao apresentar apenas critérios formais para o *realismo*, Lukács, cuja importância reside no fato de escrever diretamente de Moscou, está, ao que parece, encaminhando leitores ávidos de conhecimentos àqueles famosos romancistas burgueses contemporâneos a quem prestou grandes, ainda que ligeiramente embaraçadas, homenagens, porque revelam as ditas características formais (mesmo que não sejam tão "felizes", "puros" e "criativos" como os velhos mestres do grande período inicial). Eles se tornam seus realistas (ele suaviza qualquer suspeita ao contrastá-los com uma forma de "decadência", a que Dos Passos e presumivelmente eu também estamos ligados), cujas descrições excluem a luta de classes ("não levam suficientemente em conta", "ainda não abarcam completamente"), de modo que o próprio leitor tem então de desembaraçar as complicadas reflexões que os "decadentes" incorporam em seus livros, aquelas mesmas reflexões que estabelecem que os acontecimentos descritos derivam da luta de classes. Todos eles exibem os selos de Lukács. Heinrich Mann apresenta um tal "emaranhado" de destinos humanos diversos em seu *Henrique IV* que ninguém consegue se situar nele, e não é que seu irmão Thomas expõe "a totalidade da vida do bíblico José" em toda a sua máxima plenitude! Em Hamsun temos "relacionamentos complicadíssimos, inteiramente indiretos", às dúzias. A luta de classes está menos evidente em todos os três, mas certamente nós mesmos podemos supri-la, pois "em última instância" tudo é luta de classes. Essa obtusidade é monumental.

18. 8. 38

O debate sobre o realismo bloqueará a produção se continuar assim. Lukács encontra, é claro, uma dialética no antigo romance burguês, e a qualidade deste difere sem dúvida da qualidade do romance posterior. O "padrão profusamente entrelaçado de trajetórias de vida", a "rica tapeçaria de motivos variados, interligados" etc. Nos exemplos posteriores ou vemos que as complexidades foram eliminadas ou deparamos com algo que, para usarmos a analogia do nó-nas-tripas, poderíamos chamar de nó-nos-motivos. Uma certa vacuidade, uma aparência esgotada, incrustada, não é falha exclusiva do escritor, mas uma "fraqueza" do capitalismo em pessoa. De acordo com Lukács, há no primitivo romance burguês (Goethe) uma "vasta riqueza de vida", e o romance dá origem à "ilusão de que toda vida ganhou forma em sua plena e expandida amplitude". Imitar isso! Só que agora nada se expande mais e a vida não se desenvolve em amplitude. A única recomendação possível seria esmagar isso com os pés. Esmagar com os pés é algo que o capitalismo faz naturalmente, o famoso tacão de ferro. Tudo o que nos resta descrever são de fato desvios, becos sem saída, obstáculos, travas, freios defeituosos etc. Mas como a quantidade aumenta, chega-se a um ponto crítico. Lukács, que tende a transferir tudo do mundo para o interior da consciência, só vê isso (com indignação) na esfera da consciência. No caso de Zola um complexo factual, dinheiro, a mina etc. penetra no centro dos romances. A partir de uma complexidade orgânica de composição surge a conexão mecânica, a montagem, a progressiva desumanização do romance! É com isso que ele faz uma corda para enforcar os escritores que degeneraram da condição de "contadores de histórias" para a de "descritores". Eles capitulam. Adotam o ponto de vista capitalista, desumanizam a vida. Os protestos que eles acrescentam não têm permissão de subsistir. São *post festum*, são reflexões forçadas e tardias, exercícios de pseudo-radicalismo. Mas o fato de que o proletariado desumanizado põe toda a sua humanidade no protesto e encabeça a luta contra a desumanização da produção é uma coisa que o professor não vê. O aspecto tortuoso dos novos caminhos não deve quebrar a fôrma do romance. Na realidade ele emprega um conceito de riqueza (em frases como "a riqueza desta textura") que se gastou rapidamente. Muito se tornou mais e não há mais nenhum traço de riqueza. O cálculo se transformou em teorização. Já não ocupa a mesma posição, não está mais localizado entre as "reflexões do herói". O escritor vê algo novo quando observa o proletariado trabalhando em termos abstratos, e devemos ser claros a esse respeito. A forma narrativa de Balzac, Tolstói etc. foi a pique nos "desalmados" complexos factuais, minas de carvão, dinheiro etc. Homilias de professores não a farão flutuar de novo. *All the king's horses, and all the king's men, couldn't humpty dumpty put together again* (Todos os cavalos do rei e todos os homens do rei não podiam pôr Humpty Dumpty em pé novamente). Gide escreve seu principal romance *(Os moedeiros falsos)* a respeito da dificuldade de escrever um romance, Joyce escreve um catálogo de modos de descrição, e o único grande exemplo de ficção popular da época, *Schweik*, de Hasek, abandonou a forma do romance orientado para o drama, adotada pelo antigo romance burguês.

10. 9. 38

Em artigos literários publicados em periódicos editados por marxistas o conceito de *decadência* tem aparecido recentemente com freqüência cada vez maior. Descubro que a decadência me inclui. Isto é naturalmente de grande interesse para mim. Um marxista realmente precisa do conceito de *declínio*, que serve para identificar o declínio da classe dirigente nas esferas política e econômica. Para ele seria *stupid* recusar-se a reconhecer o declínio na esfera artística. Por exemplo, a literatura não pode excluir o grande obstáculo imposto à capacidade produtiva pelos meios capitalistas de produção. Meu primeiro livro de poemas, *O livro de devoção caseira*, traz a marca indubitável da decadência da classe burguesa. Sob a sua riqueza de sentimentos esconde-se uma confusão de sentimentos. Sob a sua originalidade de expressão ocultam-se aspectos do colapso. Sob a profusão de seus temas há um elemento de desorientação. A linguagem poderosa é frouxa. Etc. Etc. Vistas por esse ângulo, as subseqüentes *Poesias de Svendborg* representam ao mesmo tempo uma retirada e um avanço. Do ponto de vista burguês houve um desconcertante empobrecimento. Não é todo ele muito mais unilateral, menos "orgânico", mais frio, "mais autoconsciente" (num mau sentido)? Esperemos que meus companheiros de armas não deixem escapar a ocasião. Dirão que as *Poesias de Svendborg* são menos decadentes do que *O livro de devoção caseira*. Mas acho que é importante que percebam quanto custou o avanço, tal como é. O capitalismo nos forçou a tomar armas. Devastou o meio que nos cerca. Eu mesmo não saio mais para "comungar com a natureza nos bosques", a não ser que esteja acompanhado de dois policiais. Ainda há riqueza, uma rica seleção de campos de batalha. Há originalidade, originalidade de problemas. Nenhuma dúvida sobre isto: a literatura não está florescendo. Mas precisamos ter o cuidado de não pensar em função de imagens antiquadas. Esta noção de florescimento é demasiado unilateral. Não se pode atrelar idéias de valor, definições de poder e grandeza, a uma concepção idílica de florescimento orgânico; isso seria ridículo. Retirada e avanço não se separam de acordo com datas do calendário. São fios que atravessam indivíduos e obras.

11. 9. 38

Passo os olhos pelo *Baal*. Para as obras completas. É de dar pena. Foi sempre um torso, e no entanto foi operado várias vezes, para as (duas) versões em livro e a produção. O sentido quase se perdeu nesses transes. Baal, o provocador, o adorador das coisas como são, vivendo a vida, a sua e a de outras pessoas, plenamente. Muito se poderia extrair do seu mote "Faça tudo o que for divertido", desde que tratado adequadamente. Será que eu me daria ao trabalho de fazer isso? (A *lehrstücke* sobre o *Perverso Baal, o associal* continua de reserva.)

Steff und Barbara im ersten
Jahr des Exils (1933)

Barbara (esq.) e Stefan Brecht, filhos de Bertolt e Helene, "no primeiro ano de exílio" (1933).

12. 9 38

No *DZZ* alguma coisa sobre o falecido Stanislavski, cujo culto é um reservatório de tudo o que há de carolice na arte teatral. A razão, longe de ser suprimida em seu "método", é o "mecanismo de controle". Antes de tudo você "sente", você trata de alcançar, por meio de abluções espirituais, um estado em que pode sentir (principalmente esquecendo que a arte é um negócio), e depois você deixa que "isso" seja corrigido pela razão ou, como se costuma dizer, justificado. O próprio tuísmo. Se alguma coisa é "real" é provada no sentir. (O antônimo seria: correto.) Como se emoções não fossem pelo menos tão corruptas como as funções racionais! Alguns marxistas esbanjam então muita tinta para provar que isso é arte imortal. "E agora a arte se volta para o sentimento." O elemento emocional é acomodado na "infra-estrutura", o intelectual na "superestrutura". Docilmente as pessoas concordam com a separação de sentimento e razão. Se gente como eu sublinha o racional, registra *eo ipso* a ausência do emocional. Pelo menos eles falam (nem sempre com alguma expressão de pesar) de uma mórbida separação de sentimento e razão em minha obra. Na verdade não há sentido em falar de sentimento em arte (salvo para fins de crítica), porque isso apenas significaria conceder plena liberdade à razão. Todo pensamento necessário tem seu correlato emocional, todo sentimento seu correlato intelectual. A hipocrisia da escola de Stanislavski com seu templo da arte, seu serviço à palavra, seu culto do poeta, sua interioridade, pureza, exaltação, sua naturalidade que nós tememos e da qual devemos ter medo de escapulir, corresponde a seu atraso intelectual, à sua crença no "homem" e nas "idéias" etc. Esse é o naturalismo "real", a natureza é a grande desconhecida, e imitá-la é imitar sua falsa barba.

25. 9. 38

Muito digna de nota para o *César* a reviravolta da classe dirigente francesa ao perceber a ameaça hitlerista de guerra, a violação do tratado, a Tchecoslováquia varrida do mapa, a posição da França como grande potência destruída. Eles só empreendem guerra de conquista, só defendem suas próprias conquistas. A qualquer momento sacrificarão o poder político por motivos comerciais quando essa espantosa opção realmente se apresentar. Uma guerra com uma semana de quarenta horas? Não pode ser feita. Essa gente é um magnífico exemplo de lógica férrea e imunidade a *idolas*. Como defender o país deles quando ele não pertence a eles?

Sternberg aqui, voltando de uma viagem pela Escandinávia. De sexta até domingo (a noite de Godesberg) ficamos acordados até as três da manhã. Há notícias no rádio de dez em dez minutos em todas as línguas.

5. 10. 38

Do *valor literário*: que escritor é Gide, cujo belo livro sobre os prazeres terrenos o exército da frente popular francesa leva na mochila quando marcha! Ou então guarda o livro na mesinha de cabeceira e falta à marcha. E Hasek: seu grande livro está encolhendo hora após hora enquanto as zonas-V são ocupadas pelo exército de Hitler. Era o relato da vitória de um povo oprimido, o relato de Odisseu. Mas a vitória foi efêmera demais. Ele agora figura numa lista de livros suspeitos e trata de acontecimentos que as pessoas não conhecem mais.

7. 10. 38

A queda da Tchecoslováquia é notável pela maneira como ocorreu. Por exemplo, continua-se a falar do país como se ele fosse ainda o mesmo, e por essa razão algumas de suas ações são surpreendentes. Entende-se que ele tem de entregar alguma coisa à Alemanha, mas só que ele está entregando mais, na verdade tudo, no que se refere a todo o mundo. Inclusive os judeus e os refugiados. Esquece-se que essa derrota levou outras forças sociais ao governo, de modo que o Estado se tornou uma outra pessoa jurídica, não se pode mais falar de Tchecoslováquia. E como isso aconteceu? "*England*" não podia entrar numa guerra que seu aliado russo tivesse ganho. O aliado russo não podia entrar numa guerra que os generais russos tivessem ganho. A França não podia entrar numa guerra que a frente popular teria ganho. E nenhum deles, naturalmente, podia perder uma guerra.

23. 11. 38

Concluída a *Vida de Galileu*. Me tomou três semanas. As únicas dificuldades surgiram com a última cena. Como no caso de *Santa Joana*, tive no final de me valer de um estratagema para conseguir que o público tivesse o necessário distanciamento. Mesmo alguém dado a manifestações de empatia deve agora sentir o efeito-distanciamento quando é levado a senti-la com Galileu. Com apresentação rigorosamente épica ocorre uma empatia aceitável.

Janeiro 39

Koltsov preso também em Moscou. Meu último contato lá. Ninguém sabe nada a respeito de Tretiakov, que dizem ter sido um "espião japonês". Ninguém sabe nada acerca de Neher, que dizem ter feito alguma coisa para os trotskistas, em Praga, por ordem de seu marido. Reich e Asya Lacis não me escrevem mais, e Grete não recebeu nenhuma resposta de seus conhecidos do Cáucaso ou de Leningrado. Béla Kun também está preso, o único dos políticos que eu vi. Meyerhold perdeu seu teatro mas presume-se que tem permissão de dirigir ópera. A literatura e a arte estão em maus lençóis, a teoria política foi pro beleléu, o que resta é um humanismo proletário ralo e exangue propagado pelo oficialismo. Num artigo oficial ("A teoria de Lenin e Stalin sobre a vitória do socialismo triunfa na União Soviética") um tal Vokressensky declara que a teoria de Stalin é que "a morte do Estado assume a forma de seu fortalecimento por todos os lados", e "o Estado socialista é necessário a fim (!) de inculcar nas massas a nova disciplina de trabalho socialista", e "se as melhores normas stakhanovistas do país fossem convertidas em normas-padrão, o pré-requisito decisivo para a transição do socialismo para o comunismo estaria alcançado". A permuta de operários (entre fábricas com diferentes escalas salariais) foi suspensa por lei, e há notícias de greves. Tudo o que a gente ouve a respeito de "democracia política" são clichês, e não se ouve nada a respeito da forma social para a organização da produção. Marxistas fora da Rússia acham-se na posição que Marx adotou com relação à democracia social. A de crítica positiva.

Enquanto isso o capitalismo na forma de imperialismo e capitalismo monopolista trava suas batalhas econômicas em unidades nacionais. Essa forma nacional não desaparecerá enquanto não tiver feito todo o mal que puder (também desenvolver as forças produtivas, que agora transformou em destrutivas).

12. 2. 39

Concluída com Grete a tradução dos três volumes das memórias de Nexö. Três novelas escritas (*O manto do herético*, *Sócrates ferido*, *Os troféus de Lúculo*). Um bocado de teoria em forma de diálogo em *Der Messingkauf* [A compra do cobre] (estimulado a usar essa forma pelos *Diálogos* de Galileu). Quatro noites. O filósofo insiste no teatro do tipo-p (tipo-planetário, em vez do tipo-c, tipo-carrossel) simplesmente para fins didáticos, movimentos de pessoas (também mudanças das emoções) organizados como meros modelos para finalidades de estudo, para mostrar como funcionam as relações sociais, a fim de que a sociedade possa intervir. Os desejos dele se transformam em teatro, já que podem ser executados no teatro. De uma crítica do teatro surge um novo teatro. A coisa toda concebida de modo a poder ser realizada, com experimentos e exercícios. Centrada no efeito-d.

Fevereiro 39

Por causa do *Marx* de Korsch, que ele começou a escrever aqui e que apareceu agora em inglês, volto à questão do formalismo. Comparado com o conciso *Marx* de Lenin, o excelente livro de Korsch é um pouco formalista. O método que ele deduz tende muito para a apresentação esquemática. Não é mostrado na execução prática, na ação. Seu berço histórico não é mostrado. Korsch diz, por exemplo: o marxismo existe não só porque Hegel e Ricardo eram inadequados, mas (principalmente) porque o proletariado existia. Mas isso não é mostrado. Etc.

O formalismo literário também não foi definido politicamente, isto é, não foi definido de modo algum. O bom Lukács filia-o simploriamente à decadência. A vanguarda literária é formada por burgueses decadentes, e fim de papo. O que se deve fazer é ignorá-los e ler os clássicos. Em parte nenhuma ele se ocupa dos formalismos das democracias e do Estado fascista. (Aumento da produção... dos meios de destruição, liquidação da luta de classes, em lugar da liquidação das classes etc.) O declínio da narrativa é visto como puro declínio. A *montage* é vista como um traço característico da decadência. Porque a unidade é rompida por ela, e o todo orgânico morre. Naturalmente se podia fazer também um estudo concreto da *montage*. (No filme *Zuiderzee*, de Ivens, que mostra a recuperação de terra fértil e a destruição paralela dos frutos da terra em outros lugares.) O outro pecado é o *monólogo interior*. Ninguém nunca examinou isto ou expôs seus defeitos reais (podia-se pegar o da mulher em *Ulisses* e o de Hitler que consta do Discurso em *Coragem* de H[einrich] Mann). Não o teríamos então extirpado por completo como um estratagema artístico, mas presumivelmente teríamos mostrado suas imperfeições em condições concretas. Pois, é claro, como pura empatia isto deve ter gigantesco potencial de erro. Existe sem dúvida uma coisa como um movimento vazio e autógeno da forma, uma satisfação puramente formal de necessidades reais, uma violação dos fatos pelo tratamento generalizador etc. Mas pode-se também tratar questões formais formalisticamente, e isto é o que acontece no caso do destemido Lukács. Segundo esses marxistas as coisas estão neste pé: os realistas burgueses praticavam um realismo imperfeito, ainda tinham *idola*; tratemos de esquecê-los e tudo ficará em ordem. Seus fatos são aceitos e rearranjados. Marx não está mais equipado com as conclusões corretas do que Ricardo. Cholokhov é Balzac, depois de retirados os antolhos. Na realidade esses Cholokhovs não têm sequer um grama do materialismo de Balzac (uma notável infusão de romantismo, predileção pelos fatos, mania de colecionador, especulação etc.) e têm inumeravelmente mais pontos cegos. A recomendação de estudar os realistas burgueses é totalmente formalista, já que não está ligada a nenhuma crítica consciencioso da obra deles.

19. 2. 39

Os emigrados dormem, mas é um sono agitado. Há certos pesadelos: que Hitler *não* fique sem troco miúdo, que seja eleito o papa errado, que Churchill desmorone. O cavalinho em que as pessoas gostam de apostar, o favorito, é "o desejo de paz do povo alemão". Chamberlain, que partilha desse sonho, está pelo menos se rearmando vigorosamente ao mesmo tempo (por precaução). Não que um certo medo da guerra não exista de fato na Alemanha, mas para o regime isso é apenas um fenômeno psíquico sem base sólida e pode ser vencido pela propaganda. O regime tem bons motivos para pensar assim, e um punhado de trunfos. Com base nos estudos que fiz para o meu *Cesar* posso ver com que facilidade a plebe romana em sua acelerada degeneração pôde ser induzida a aceitar guerras de conquista. E os trabalhadores? Engoliram muita coisa em função da abolição do desemprego. *Ausência* de guerra significa desemprego, dirá o regime (e tem razão). Vejo cada vez mais claramente como pessoa experiente no estudo do tuísmo que o que empresta ao regime aquela aura de inteligência é seu consistente capitalismo tardio: ao empreender uma ação evasiva leva adiante uma política consistente, daí "sua segurança instintiva". A crítica de Hitler aos social-democratas e à Escola de Frankfurt (em seu último discurso) é excelente. Sem mudar a produção os idiotas queriam mudar o consumo. Então constroem uma indústria gigantesca, racionalizada numa terra desprovida de poder político, e promovem uma política de paz. Pelo menos Hitler é coerente. As fronteiras que as mercadorias não podem cruzar serão cruzadas por tanques. Que por sua vez são mercadorias (juntamente com os trabalhadores que os operam). Os tuis estão confusos.

25. 2. 39

A reprodução que Hegel faz da teoria aristotélica da arte na introdução à sua estética é de uma beleza extraordinária. O enunciado chave me parece ser este: "Assim estabelece-se como objetivo final de seres humanos que vivem juntos, e do Estado, que *todas* as potencialidades humanas e *todas* as energias individuais devem desenvolver-se por *todos* os lados e em *todas* as direções a fim de alcançar expressão. Mas essa visão formal logo suscita a questão da *unidade* em que essas várias formações estarão contidas, e da *meta única* que lhes servirá de conceito básico e objetivo final. Da mesma forma que o conceito de Estado, o conceito de artes também suscita por um lado a necessidade de um alvo que seja *comum* às partes individuais, e por outro lado a necessidade de um alvo *substancial* preponderante."

Vida de Galileu é tecnicamente um grande passo para trás, como a *Sra. Carrar* é oportunista demais. A peça precisa ser inteiramente reescrita, para captar esse "sopro de vento que/vem de novas praias", essa rósea aurora da ciência. Tudo mais direto, sem os interiores, a "atmosfera", a empatia. E tudo baseado em demonstrações planetárias. A estrutura podia ser mantida, a caracterização de Galileu também. Mas o trabalho, que podia ser divertido, só poderia ser feito numa situação prática, em contato com um palco. Primeiro teriam que ser estudados o fragmento de *Fatzer* e depois o fragmento de *A venda de pão*. Estes dois fragmentos são do mais alto padrão técnico.

26. 2. 39

A *Filosofia da história* desse Hegel é uma obra formidável. O método que ele usa permite-lhe não só ver o positivo e o negativo em qualquer fenômeno histórico, mas também fazer dessa polaridade a causa de desenvolvimento ulterior. Espantoso como ele pinta o formalismo da constituição na época dos imperadores, quando a riqueza "não era o fruto da indústria". Estupendo o modo como os momentos decisivos aparecem em algumas páginas concentradas. Por exemplo, como os Gracos tentam "povoar a Itália com cidadãos em vez de escravos". Sob o domínio dos césares ela está *des*povoada! E como a contradição interna no tempo de César é externalizada, o império fundado que "desmoronou sob o peso da tributação e da pilhagem". E compare-se com isto a menção a César na Introdução como o "diretor administrativo do espírito do mundo". Naqueles "líderes espirituais" são as classes, nesse líder espiritual é o senado degradado e a plebe degenerada que enfrentam irresistivelmente seu próprio espírito interior. E depois que "esses indivíduos colossais surgiram do colapso do Estado", as características individuais dos césares se tornaram tão insignificantes que se pode dizer que "debaixo do tirano mais brutal e desprezível (Domiciano) o mundo romano descansou". Eu não fazia nenhum progresso com o *César*, começava a pensar que ele era incompreensível. Agora estou com visitas. A irmã de Grete, mulher de um metalúrgico, está aqui, vinda da Alemanha. Ela lê o segundo livro numa única noite e acha-o muito interessante. Interrogada por Grete, parece ter entendido mais ou menos tudo. Benjamin e Sternberg, intelectuais extremamente qualificados, não o entenderam e fizeram insistentes recomendações no sentido de embutir mais interesse humano, mais coisas do velho romance... E depois, naturalmente, está aí Steff, reclamando o próximo fascículo. Isso deve bastar.

4. 3. 39

Hoje afinal compreendi por que nunca pude produzir a pequena *lehrstücke* sobre as aventuras do *Perverso Baal, o associal.* Os associais não têm papel a desempenhar. São simplesmente os possuidores dos meios de produção e de outras fontes de subsistência, e isso é tudo o que eles são. Naturalmente há também seus auxiliares e os auxiliares de seus auxiliares, mas eles também são só isso. É do mais puro evangelho do inimigo da humanidade dizer que há impulsos associais, personalidades associais etc.

5. 3. 39

Interessante a nova literatura "realista" americana (Cain, Coy, Hemingway). Esse pessoal protesta contra as descrições correntes de certos meios, confia cegamente na novidade da descrição "imparcial". Tudo isso continua no domínio do formal. Em seu início encontra-se a experiência do cinema (e no fim encontra-se Hollywood). O cinema, em especial o cinema silencioso, precisava de uma quantidade inesperadamente grande de ação (consumia uma grande quantidade de expressão). Os psicólogos da época descobriam o behaviorismo, a psicologia vista pelo olho de uma câmera. A literatura trata agora de se emparelhar. Mas para esses *hard-boiled men* o negócio é produzir *hot stuff.* Eles precisam provocar emoções porque fazem parte do mercado das grandes emoções. Portanto usam as emoções como força propulsora, como a linha de menor resistência. Fornecem um novo motor de 10 H.P., completo, com os freios apropriados, ao homem da rua, a cada um dos novos tipos do *New Deal* de Roosevelt, mecânicos de automóvel, trabalhadores agrícolas, repórteres. O emergente pequeno-burguês, um personagem romântico, começa a existir. É um pobre diabo, com os nervos à flor da pele, que recebeu da racionalização um *second spirit,* está sempre ofegante, vive ameaçado pelo desemprego e investe seu último vestígio de energia na competitividade. Atravessa o palco como herói e atleta, e o estrado vem abaixo.

15. 3. 39

Há poucos dias tirei da gaveta o velho rascunho de *A alma boa de Se-Tsuan* (começada em Berlim como *O amor mercadoria*). São cinco cenas, quatro das quais aproveitáveis. Tem alguma coisa de uma charada em ação, com as trocas de roupa e as mudanças de maquiagem. Mas posso usá-lo para desenvolver a técnica épica e voltar de novo ao padrão. Para uma gaveta da escrivaninha não é preciso fazer concessões.

Interessante como no caso dessas finas estruturas de aço o menor erro de cálculo provoca sérias conseqüências. Ali não há massa para contrabalançar as inexatidões. O Reich se expande. O pintor de paredes está sentado em Hradcany.

Skovsbostrand 1933 - 1939

A casa dos Brecht em Skovsbostrand, ilha Fyn, Dinamarca, onde moraram de dezembro de 1933 a abril de 1939.

Suécia
23 abr. 39 – 19 mar. 40

23. 4. 39

Viagem para Estocolmo por causa do perigo de guerra. Vistos conseguidos pelo comitê social-democrata sueco (Branting, Ström etc.) em troca de conferência no teatro dos estudantes de Estocolmo. País número três. Ruth cuida de imprimir as *Poesias de Svendborg* em Copenhague mediante subscrição. A composição tipográfica que Wieland [Herzfelde] fez em Praga está perdida (junto com a de *Terror e miséria* e a das *Poesias reunidas*).

4. 5. 39

Conferência no teatro dos estudantes de Estocolmo. Teatro experimental. O trabalho parece bastante útil. É claro que não foi feita nenhuma pergunta pertinente, nem foram realizados experimentos planejados como a conferência podia induzir o público a pensar. Eu trouxe para "dentro do negócio" os elementos épicos extraídos prontos do teatro de Karl Valentin, do circo ao ar livre e do parque de diversões de Augsburgo. Depois havia os filmes, especialmente os mudos dos primeiros tempos, antes que o cinema começasse a copiar do teatro a arte dramática (Chaplin). Quando as dificuldades surgiram com o teatro didático, esse "estilo" estava lá à disposição e tinha só que ser modificado. A conferência cobre o desenvolvimento externo apresenta os experimentos como indutores de reflexões, fixadores de metas etc. Constitui uma boa introdução ao ensaio *Nova técnica de representar.*

25. 5. 39

Discussões com o ator refugiado alemão Greid que está organizando aqui grupos de teatro para os social-democratas mas tem ligação com os comunistas. Escreveu um livro sobre dialética e... otimismo. Um pequeno-burguês com propensões éticas que deu para pensar. (Financeiramente seguro por conta da boa situação econômica da mulher, judia sueca.) Quer promover interesses éticos. "Dar alguma coisa a essas pessoas." Citações de página inteira de Engels. "Onde está o elemento positivo no marxismo?" A investigação prossegue na esfera ética. Questão interessante quando vista em situações concretas. Totalmente patética nossa atitude para com a pequena burguesia. Por um lado conciliatória: marxistas não tão maus... como Hitler os pinta. Por outro lado abstém-se de sugerir qualquer solução. Embora 800 mil artesãos tenham sido dispensados no ano passado como antieconômicos mas necessários nas fábricas (onde a jornada de dez horas está sendo adotada). A fuga do país aumenta constantemente. Aqui poderíamos contribuir com muita coisa positiva. As necessidades éticas desses estratos sociais não precisam ser satisfeitas eticamente. A satisfação de suas necessidades materiais é suficientemente ética. Interessante como esse homem vê a dialética: tudo o que lhe interessa é o terceiro estágio. Tudo o que acontece segue a bem conhecida "espiral" ascendente. 3 = 1 mais 2. Conciliação de contradições com "mudança de ênfase". O que se torna claro é o elemento pequeno-burguês na filosofia da natureza de Engels. Em termos sociais as coisas parecem então deste jeito: sem satisfação de necessidades materiais não há ética, e isso é aceitável. Mas: a ética em vez da satisfação dessas necessidades não é aceitável. Necessidades materiais como necessidades éticas, necessidades éticas como necessidades materiais, isso não é aceito. Todos os tipos de material para o livro das mutações.

Maio 39, Pentecostes

Estocolmo. Discurso aos atores da classe operária sobre a arte da observação. Por ocasião de um encontro para discutir a fundação de um grupo de teatro amador para sindicatos social-democratas.

Remoendo *A alma boa*. Como se pode introduzir a suntuosidade na parábola?

E como evitar a impressão de prestações de contas de uma leiteira? O planejado deve rivalizar com o requintado. A moça precisa ser uma pessoa vigorosa. A cidade precisa ser um lugar grande, poeirento, inabitável. O inconveniente é o excesso de ação. Nenhum espaço para digressão e rodeio. Assim tudo é racionalizado demais. Taylorismo

Os Brecht e sua filha Barbara ao lado da nova casa.

dramático. Deve-se dar alguma atenção à necessidade de enfrentar o risco da chinesice. A visão é dos arredores de uma cidade chinesa com fábricas de cimento etc. Ainda há deuses por todos os lados mas os aviões já estão em uso. Talvez o namorado deva ser um piloto desempregado, quem sabe?

15. 7. 39

Ainda sobre *A alma boa*. Retrabalhada mais uma vez a primeira cena. O principal era dar algum desenvolvimento ao malvado Lao Go. Depois a peça ficou longa demais. Minha cronometragem das cenas mostrou terríveis excessos. Na verdade peças de cinco horas não são longas demais para o dia de três horas, especialmente se são épicas, i.e., não enfadonhas. Mas para o momento duas horas e meia são suficientes.

A casa é ideal. Fica na ilha de Lidingö, com abetos correndo em direção a ela dos dois lados. O gabinete de trabalho, anteriormente ateliê de uma escultora, mede 7 metros de comprimento por 5 metros de largura. Assim tenho muitas mesas.

Steff trouxe um volume de Carl Sandburg, *Poemas de Chicago*, e os traduziu do sueco, com gosto e habilidade. Coisa boa, tem ligações com formas chinesas.

De vez em quando acadêmicos emigrados aparecem por aqui. Tento interessá-los em produzir um dicionário de palavras de ordem fascistas.

1. 9. 39

Às 8 e 45 da manhã a Alemanha avisa a todos os neutros que não devem voar sobre território polonês. Hitler discursa para a Wehrmacht. No meio, as marchas melancóli-

A casa na ilha de Lidingö, ao largo de Estocolmo. Brecht com Margarete (Grete), Steffin e o escritor dinamarquês Martin Andersen-Nexö, mulher e filha.

cas com que os militaristas alemães gostam de apresentar seus banhos de sangue. Ontem um veterano britânico, oficial naturalmente, fez um apelo aos alemães que lutaram na Grande Guerra. Conclusão: "... de outro modo daremos aos governantes da Alemanha uma lição sobre como tratar com decência e honradez os seus vizinhos. Boa-noite."

Depois jazz. Do lado alemão, marchas.

O pacto de neutralidade com a URSS ratificado ontem à noite. Do ponto de vista inglês, daqui por diante sacrificar a Polônia já não significa ajudar a marcha de Hitler para o Leste, mas o sacrifício de um aliado nas costas da A[lemanha]. Isso foi logo seguido por um endurecimento da posição britânica e uma aliança com a Polônia. Pensam que será mais fácil lutar sem a URSS (o conchavo podia ter sido feito mais facilmente com uma pseudoaliança). Para os Domínios e a América isso é provavelmente verdade.

Discurso de Hitler, no rádio, surpreendentemente inseguro ("estou determinado a mostrar determinação"). O aplauso mais barulhento quando ele diz que os traidores só têm que esperar a morte. Esta é a camarilha, a gangue, o corpo estranho que começa uma guerra sem Deus e com cupões de racionamento. Blanquismo em base nacional.

À noite a rádio inglesa já começava a examinar a questão da culpa pela guerra. Os alemães têm permissão de ouvir (antes que seja abaixada a cortina de ferro) que "as propostas surpreendentemente generosas de Hitler" nunca foram feitas realmente.

Depois, na rádio alemã, mais marchas militares, criando a atmosfera mortuária; na rádio inglesa instruções à população, a evacuação de 3 milhões de moradores de Londres.

Grete balança a cabeça ao saber que os "berlinenses" só contam com sacos de areia nos patamares das escadas para apagar bombas incendiárias.

Ao meio-dia, almoço oferecido a Thomas Mann na sede da prefeitura. (O prefeito Ström, Ljungdal, Edfelt, Matthis.) Mann se opõe ao apoio da URSS a Hitler. Erika Mann, sua filha, acha o pacto lógico e compreensível, mas é contra a opinião de que ele serve à causa da paz.

3. 9. 39

Só à noite é que todos começam a ver a terrível verdade. Isso foi quando foram ao ar os boletins da rádio inglesa sobre a sessão da Câmara dos Comuns. Um espetáculo chocante, mesmo que fosse apenas o primeiro ato e o mais ameno. O governo alemão quer a guerra, o povo alemão não. Os governos da França e da Inglaterra não querem a guerra, os povos da França e da Inglaterra querem, para deter Hitler.

4. 9. 39

Eu estava inteiramente convencido de que os ingleses recuariam no último minuto. Mas Churchill parece ter evitado isso. A questão é saber se irão realmente à guerra. Provavelmente será muito difícil pôr a máquina em movimento. Logo Hitler terá conseguido um *fait accompli* no Leste, e nesse momento eles poderão, enfim, negociar. A situação legal é que há paz na Polônia e o povo está lutando, ao passo que no Ocidente a guerra foi declarada e a paz prevalece.

5. 9. 39 (terça-feira)

Fantasmagórica esta guerra que não está sendo travada... Na imprensa sueca ainda não saiu uma palavra a respeito do fato de que nem um só tiro foi disparado no Ocidente. Quatro bombas lançadas por bombardeiros ingleses perto de Wilhelmshaven, segundo notícias vindas da Alemanha. Esbjerg bombardeada "por um avião desconhecido". E um vapor inglês de passageiros torpedeado a oeste das Hébridas. A única coisa despejada sobre a região oeste da Alemanha são panfletos. E de todos os pontos do globo chegam declarações de neutralidade, que parecem isolar Hitler mas na verdade apenas isolam a guerra de aniquilamento que ele move contra a Polônia. O outro gângster, sentado no eixo, sorri e banca o neutro, "para impedir que a guerra se alastre". A guerra que é muito restrita. Pois mesmo a guerra na Polônia consiste simplesmente num avanço alemão. A Polônia não está lutando de maneira alguma. Tudo está sendo feito para culminar numa conferência: Hitler conquista terreno suficiente para poder se retirar em condições que ele mesmo deverá impor.

7. 9. 39

Algumas pessoas começam a perceber que guerra notável é esta. O comando militar francês diz ter feito contato com o inimigo nos arredores de Saarbrücken. Os alemães divulgam desmentidos dessas histórias de horror. Os ingleses soltam panfletos, infringindo assim a neutralidade da Holanda, mas nenhum tiro é disparado contra eles. Mussolini está calado. Mas como acreditar em traição quando não há suborno ostensivo? As declarações dos alemães de que os russos estão buscando acordos militares com eles se tornam cada vez mais explícitas. Esse contra-senso é alegremente difundido.

O fato é que o pacto russo-alemão torna o ar mais claro. O que temos é uma guerra entre Estados imperialistas. Temos a Alemanha como agressora e fomentadora de guerras. Temos capitalismo agressivo contra capitalismo defensivo. As potências centrais precisam da guerra para conquistar, as potências ocidentais precisam dela para defender suas conquistas. Há barbárie suficiente para manter uma situação de barbárie. Para a URSS só seria possível entrar na guerra ao lado do Ocidente, seria mais "do interesse do Estado", seria mais consentâneo com o modo como os partidos social-democratas cederam às pressões durante a Grande Guerra, seria mais próprio de uma política de poder, participar de um ajuste de contas entre países capitalistas do que ficar de fora.

Os slogans estão melhorando, me parece. O Partido Trabalhista britânico diz agora "com Chamberlain, mas não por ele". Os alemães podem dizer-se "contra Hitler, mas não por Chamberlain" etc. E a URSS pode esperar até que os povos se alinhem com quem possam fazer alianças. Povos em vez de governos apenas. Embora, na verdade, isto implique grande risco. Torna um acordo geral entre os Estados capitalistas mais provável.

9. 9. 39

Os alemães ocuparam Varsóvia. A campanha durou oito dias, e as potências ocidentais, como Hitler previu, não intervieram. Mas Hitler estará perdido se as potências ocidentais não capitularem e firmarem um tratado de paz (como o farão). Sua guerra está encerrada. Só lhe resta atacar ou definhar. Naturalmente os panfletos de Chamberlain não vão provocar uma revolução na A[lemanha]. Uma ilusão infantil, não fosse pura conversa fiada. Diz um jornal sueco que só depois de notícias de vitórias ouviram-se pessoas em Berlim saudar umas às outras nos restaurantes com *Heil Hitler*.

O pacto russo-germânico obviamente causou grande confusão nas fileiras do proletariado no mundo inteiro. Os comunistas logo disseram que se tratava de uma contribuição à paz por parte da União Soviética e devia ser respeitada. Pouco depois – algumas horas depois – rebentou a guerra e Hitler declarou em altos brados que esse pacto lhe tinha possibilitado conduzir o país contra a Polônia. Agora pode ser que a União Soviética tenha admitido que as potências ocidentais nunca entrariam numa guerra por causa da Polônia. Hoje, no oitavo dia, esta suposição ainda não está invalidada. No pé em que as coisas estão, a União Soviética estaria agora enfrentando a Alemanha sozinha com a Polônia, pois o Ocidente ainda não está lutando. Possível também que a Polônia, nesse caso, não tivesse procurado se defender. A orientação de Chamberlain (dirigir Hitler contra a União Soviética) teria então triunfado. Agora, porém, é mais do que possível que a Polônia seja subjugada sem nenhuma grande guerra, e a Polônia está no Leste e não no Ocidente. E a União [Soviética], aos olhos do proletariado do mundo, arcará com o terrível estigma de ajudar e apoiar o fascismo, o elemento mais feroz do capitalismo e o mais hostil aos trabalhadores. Acho que não se pode dizer outra coisa senão que a União

[Soviética] salvou a própria pele à custa de deixar o proletariado do mundo sem soluções, esperanças ou ajuda.

10. 9. 39

Folheio a *Pandora* de Goethe e mais uma vez fico impressionado com os "Cantos dos pastores". Como o refinado e o primitivo se juntam aí!

> wer will ein hirte sein
> lange zeit er hat
> zähl er die stern im schein
> blas er auf dem blatt.
>
> Quem o gado pastoreia
> Vive com sobra de tempo.
> Que conte então as estrelas
> E sopre as folhas nas árvores.

Repetidamente a mão aqui mergulha nas profundezas, trazendo à tona alguma coisa; parte escorre mas algo fica, totalmente apartado em sua nova companhia. A suavidade da corrente revela suas profundezas.

11. 9. 39

H. G. Wells publica o discurso que pretendia pronunciar no congresso do Pen-Club. Realmente, que filisteu monumental! Ele vê Hitler e Mussolini simplesmente como escritores. E acha-os maçantes. Como se a falta de talento literário não pudesse impedir a pessoa mais brilhante de parecer brilhante numa obra de literatura. O próprio Wells exemplifica o oposto. Por meio de um mínimo de destreza em assuntos literários ele consegue, sem mais aquela, dar a impressão de bom senso.

Estou meio atolado no trabalho sobre a *parábola*. A coisa não anda como devia. Boa parte do trabalho é artificiosa demais, o todo não passa ainda de um certo número de partes. Belo, realista, astuto... e assim por diante.

Escrevi um pequeno ensaio sobre fotos que eu tinha tirado enquanto Santesson, a escultora, trabalhava na cabeça de Helli. Pode-se ver os estágios de sua modelagem. Instrutivos para os dialéticos. De fato, alguma coisa singularmente boa aparece no fim: a cabeça poderá continuar com suas contradições não resolvidas.

18. 9. 39

A invasão russo-soviética da Polônia, preludiada pelo sensacional artigo do *Pravda*, em que o colapso militar da Polônia era atribuído à supressão das minorias, desperta receios, em primeiro lugar, de que a URSS pudesse atabalhoadamente entrar numa guerra do lado da Alemanha. Parece que não é este o caso. Então é claro que Hitler tem muito a perder. É possível manter neutros os Bálcãs. O acesso de Hitler à Romênia está bloqueado. A neutralidade da Hungria conta com algum apoio. A Itália também pode ser mantida sob controle. Os objetivos bélicos de Hitler na Polônia não podem mais ser alcançados. Além disso Hitler se torna cada vez mais suspeito para a burguesia alemã. E cada vez mais os trabalhadores se tornam para a URSS os únicos parceiros que podem assinar acordos e cumprir o prometido, a classe que realmente pode selar uma aliança. (Uma guerra com a URSS teria sido terrível. Em Estocolmo o slogan "A URSS deve livrar os alemães de Hitler iniciando uma guerra contra a Alemanha" é muito mais fácil de difundir do que em Berlim.) Mas é ainda muito difícil acostumar-se à realidade nua e crua, com todos os véus ideológicos em farrapos. Aqui temos a quarta partição da Polônia, o abandono do slogan “A URSS não precisa de um palmo de solo estrangeiro”, a apropriação das hipocrisias fascistas a respeito da “irmandade de sangue”, a libertação de “irmãos” (de linhagem eslava), toda a terminologia do nacionalismo. Isto é dirigido aos fascistas alemães, mas ao mesmo tempo aos soldados soviéticos.

19. 9. 39

A invasão russo-soviética da Polônia se deu de uma forma curiosamente napoleônica. Não houve nenhuma espécie de propaganda antecipada da guerra, nenhuma preparação da “opinião pública”, nenhum conselho decidindo ou aprovando coisa alguma. O governo decretou. Comícios pelo país afora aclamaram o decreto. Seus comunicados estão em harmonia com o tom nacional. À sombra de grandes lutas duas províncias que em outro tempo pertenciam ao império russo são ocupadas.

Considerações diplomáticas? Antes que um grande exército se ponha em movimento, um grande império ouve coisas que só a Europa, a Europa capitalista, deve ouvir. O texto soa como se Hitler o tivesse preparado. E no entanto arrebata-lhe o alvo da guerra. O Exército Vermelho penetra na Europa.

Os comunistas que percebem por trás disso uma concepção do Comintern vêem, antes de tudo, a exploração de divisões no campo imperialista, exploração que tem de atuar dentro da moldura de formas nacionais, de Estado. O Comintern e o Anticomintern se dissolvem ao mesmo tempo. Os partidos franceses e ingleses invocaram razões nacionais e humanitárias para apoiar seus governos contra Hitler e são agora forçados a retroceder depressa a uma total indiferença. Mas uma perspectiva que se abre é a destruição do império inglês no decorrer da guerra. Talvez não tenhamos de esperar que as nações beligerantes se esgotem para se produzirem levantes entre as populações nativas. Elas podem se mobilizar imediatamente e continuar mobilizadas durante a guerra, em cada fase desta.

21. 9. 39

A história que a gente ouve em toda parte, dizendo que o partido bolchevique mudou de alto a baixo, certamente não é verdadeira. A infelicidade é que ele não mudou. Depois de duas décadas de exercício do poder, o povo russo é ainda a "alavanca" para toda a espécie de coisas. O Exército Vermelho dá agora sinais claros de funcionar como alavanca também. Pode ser a revolução mundial que há de ser posta em movimento por essa alavanca, mas pode não ser. Ainda não é o povo, a massa, o proletariado que decide, mas o governo que decide pelo povo, pela massa, pelo proletariado. Stalin acha impossível iniciar a guerra de maneira revolucionária, como uma guerra do povo, como uma ação proletária, como uma guerra da massa (que seria a concretização da *guerra total*). Ainda não conseguiu levar o povo até aí; o povo não adquiriu este ou aquele interesse "ainda", ou "ainda" não o reconheceu.

O encontro dos exércitos vermelho e pardo na Polônia deve ser aguardado agora com o maior interesse.

7. 11. 39

Terminei um texto radiofônico para um compositor daqui (Rosenberg): *O interrogatório de Lúculo*. Muito rapidamente ele chega mais ou menos ao limite do que ainda pode ser dito.

Começo a anotar as histórias do Dr. Goldschmidt, o médico-chefe da Clínica Rothschild, de Viena, que veio parar aqui. Dificuldades quando ele não conta sua história (e Grete toma nota) mas escreve. Escrever deixa o amador de posse de um só gesto, a saber, o de escrever. Estranho como boa parte de uma coisa como a sabedoria reside simplesmente no gesto! Goldschmidt fornece as linhas básicas do *Doktor Koch*, o resto virá talvez de minha invenção de *gederwei* (*ged*uldser*wei*terung = prolongada paciência).

A guerra apresenta um caráter notavelmente épico; ela, por assim dizer, instrui a humanidade a respeito de si mesma, ensina uma lição, um texto, ao qual o troar dos canhões e a explosão das bombas apenas proporcionam o acompanhamento. Expõe seus objetivos econômicos com estardalhaço, visto que recorre diretamente aos meios econômicos. À conquista de mercados responde o bloqueio, à estocagem de armas, a retração das matérias-primas. O disfarce ideológico se mostra tão esgarçado que serve apenas para dar maior realce ao que de fato está acontecendo. Em contraste com a Grande Guerra, quando as classes observaram uma trégua interna no interesse da guerra nacional, agora as guerras nacionais cessam em proveito da luta de classes. A guerra se torna literalmente *meaningless.*

13. 11. 39

Alguns membros do SAP e alguns sindicalistas daqui enxergam o seguinte quadro: o maior perigo para uma revolução alemã é Stalin. Os proletariados das potências ocidentais devem apoiar seus governos contra Hitler, embora precisem tomar cuidado para que a Alemanha não seja nem despedaçada nem, acima de tudo, venha a cair nas mãos da Rússia. A Rússia faria da Alemanha uma colônia com o fim de elevar o padrão dos operários e camponeses russos, ou, se se preferir, das classes que governam por lá. Do proletariado russo deve-se esperar o mínimo; a esperança dos alemães reside no Partido Trabalhista britânico e nos social-democratas de Blum. Se, terminada a guerra, os russos tivessem de intervir novamente na A[lemanha] contra Hitler e as potências ocidentais, o lugar dos socialistas seria ao lado das potências ocidentais.

Pode-se ver que se imagina uma repetição de 1918, exceto que se acrescentou uma nova atitude belicosa para com a URSS.

(Tudo está então entendido e montado de acordo com essa concepção, que é aliás partilhada também por Otto Strasser: a Grã-Bretanha parece evoluir na direção do socialismo, os sindicatos se tornam cada vez mais poderosos, já exercem controle sobre a produção de guerra, os franceses, em contraste com 1914, não demonstram ódio aos alemães, e os proletariados das potências ocidentais serão os principais beneficiários das vitórias de seus governos. Protegerão a Alemanha contra todos os predadores e a ela darão mercados etc. Talvez também guarda-chuvas.)

5. 12. 39

Freqüentemente a gente vê o seguinte cenário estes dias, mesmo em jornais burgueses: Stalin está disposto a enfrentar as potências ocidentais ao lado de Hitler. As ditaduras nos dois países, neste caso, têm a função exclusiva de alinhar os dois povos, com seus diferentes sistemas sociais, ombro a ombro e, ao mesmo tempo, impedir um contato realmente íntimo, que é indesejável para ambos os sistemas. Claro que os dois parceiros precisam constantemente assegurar seus interesses, um contra o outro. Algumas pessoas põem isso nestes termos: haveria uma primeira fase de progresso, quando o "capitalismo de Estado" e o "socialismo de Estado" dividiriam entre si o mundo formalmente liberal e democrático. O outro cenário com que a gente topa é este: Stalin estaria apenas se protegendo contra quem quer que venha a ganhar a guerra imperialista mundial.

Naturalmente cada um desses cenários pode fundir-se no outro.

7. 12. 39

Um pequeno grupo de teatro de trabalhadores alemães está ensaiando *Lúculo*. Acharam-no divertido e querem encená-lo com sombras projetadas numa tela. Meu conselho: dizer os poemas do texto como poemas, poeticamente, e pôr em relevo as características das figuras nele presentes.

Aqui há constantes discussões estéticas acerca de estilo e conteúdo nos suplementos literários. Não compreendem que não se pode isolar efeitos estéticos. Estes podem emanar das combinações mais díspares. Por outro lado, jamais ocorrem sem alguma mistura de matéria inartística.

Cientificamente se obtém a melhor solução quando se observa a atitude da pessoa que está dando forma, narrando, cantando, fazendo música, atuando. O relacionamento, por exemplo o relacionamento que o narrador tem (e pensa que tem) com seus ouvintes, o nível cultural em que se acha toda pessoa participante do ato de contar história etc. A noção do ato artístico é em si mesma muito produtiva. Se eu opto por uma certa atitude narrativa (talvez fosse melhor dizer: se me vejo compelido a adotar uma c[erta] a[titude narrativa]), então só certos efeitos muito precisos me são franqueados, meu assunto se organiza espontaneamente numa determinada perspectiva, meu material verbal e meu material imagético estendem-se numa determinada linha, procedentes de um determinado acervo, uma certa quantidade (e não mais) da imaginação do meu ouvinte está ao meu dispor, compete a mim apelar para suas experiências até um ponto específico, suas emoções podem ser disparadas nesta ou naquela direção etc. A atitude, é claro, não é uma coisa unificada, ou constante, ou destituída de contradições.

Voltei a escrever *Os negócios do Sr. Júlio César*, no livro IV. Grete emprestou o que eu tenho desse material (3 livros) a alguns operários alemães, e o resultado foi bastante animador. São na maior parte sindicalistas, e entenderam tudo, até os detalhes. Foi realmente o interesse deles que me levou a começar a trabalhar nele de novo.

Por falar em estilo, os trechos em que Rarus aparece exigem um mau estilo, se por mau estilo se entende deselegância, relaxamento, falta de profundidade. Suas "belezas" estão no traço arquitetônico. Apesar disso, essa prosa pode se dar ao luxo de se elevar a certas alturas *de vez em quando*, a saber, quando é admissível que Rarus apareça envolvido, ou se sinta obrigado a compor "peças de resistência". (Descrição do campo de batalha em Pistoria e do triunfo de Pompeu.) Os trechos de Spicer admitem melhores reflexões, e o elemento satírico se torna mais direto, embora o elemento arquitetônico se veja mais empobrecido. Nesses termos, o primeiro livro está "bem escrito" e o segundo livro "mal escrito".

8. 12. 39

Possuo:

Um rolo chinês com o desenho *O cético*
3 máscaras japonesas
2 pequenos tapetes chineses
2 facas rústicas da Baviera
1 faca de caça da Baviera
uma cadeira inglesa de lareira
escalda-pés de cobre, canecas de cobre, cinzeiro de cobre
pequena banheira de flandres

2 grandes painéis de Neher, *O velho* e *Baal*
6 painéis de Neher, *A medida*
um par de cópias de *O senhor dos peixes*, de Neher
um cantil de prata para uísque
um cachimbo Dunhill
César em pele de porco
Lucrécio numa velha edição
Neue Zeit completo
Me-Ti em couro
velho enxergão de madeira
cobertor cinzento
relógio de bolso de aço
2 volumes dos *Versuche*
uma máquina fotográfica Leica, com lente para teatro
moldes em gesso e bronze de meu rosto e minha cabeça
busto de Weigel feito por Santesson
uma pasta cheia de fotos
os manuscritos de *Santa Joana, Cabeças redondas, Galileu, Coragem*
2 volumes das Pinturas de Breughel
uma agenda de bolso de couro
uma bolsa de fumo de couro
um casaco preto de couro
uma velha mesa redonda

9. 12. 39

A guerra finlandesa pode indicar que os russos querem se proteger contra o vencedor da Segunda Guerra Mundial ou apenas contra seu aliado. 1) pode fundir-se em 2). É difícil imaginar como a Rússia podia evitar uma aliança militar com a Alemanha se a guerra finlandesa durasse algum tempo. Esta aliança teria pouca chance, seria unicamente uma aliança do regime, que envolveria o regime de Hitler em crescentes contradições com a classe dominante da Alemanha, sem realmente haver maior aproximação com as classes dominadas. A União Soviética teria naturalmente de fazer tudo o que pudesse para impor, tanto quanto possível, seu sistema econômico a seu aliado. Esperanças nessa direção podem de fato existir na União Soviética, tal cenário não sendo inconcebível lá. Na realidade, todos os indícios sugerem que tal cenário está sendo examinado, pelo menos como expediente.

10. 12. 39

Os dois slogans da União Soviética para o ataque à Finlândia são: 1) Os finlandeses penetraram na zona de fronteira russa, i.e., atacaram. 2) O proletariado finlandês deve ser libertado. Os alemães falam da "expansão natural de uma grande potência". O fato de o slogan 1) ser necessário mostra como os russos estão longe de poder produzir slogans dialéticos. Eles têm de recorrer a primitivas dramatizações dos fatos. O tratado com o regime popular finlandês instalado pelos russos contraria a idéia de que os operários e camponeses da Finlândia estão tendo que trocar sua liberdade nacional por sua liberdade social; faz as vezes de pretexto e como tal é fraco. Ainda parece válida a lei segundo a qual em caso de guerra ofensiva ou preventiva os governos se afastam de seus povos, e no caso de guerra defensiva se aproximam mais deles.

Os suecos estão muito perturbados. A agitação pró-guerra aumenta todos os dias. Os social-democratas apóiam-na ativamente, sem se incomodarem com o fato de que estão minando assim sua própria posição. Já há proclamações da direita pregando a renúncia de todo o governo e exigindo "homens" capazes, mas até agora sem citar nomes. Batalhões de voluntários estão sendo formados para a Finlândia, e bem que podiam se transformar em batalhões de voluntários para a Suécia. Ninguém parece estar olhando para o Sul, onde está o perigo real.

24. 12. 39

É da maior importância para o romance *César* fugir do ângulo retrospectivo. Um pesquisador da história naturalmente vê sempre o fim de seu trabalho como sua meta, e enquanto encadeia seus temas invariavelmente expande o setor que planejou, quer queira quer não. Um exemplo: Hitler pode ter planejado o pacto russo a fim de poder declarar guerra às potências ocidentais. Quase certamente estava planejando uma ofensiva para novembro que o exército parece ter vetado. Stalin podia, com a mesma segurança, ter montado sua ofensiva na Finlândia à sombra de uma operação gigantesca como aquela através da Holanda, da mesma forma que promoveu o pacto do Báltico enquanto bombas e canhões alemães retumbavam sobre Varsóvia. Agora, leva-a adiante num período de relativa calma, e se as coisas corressem de modo que a guerra na Finlândia, ao ser protelada e unir todos os inimigos da Rússia, redundasse numa grande reviravolta, então Hitler certamente receberia o crédito pelo plano de ter concluído o pacto russo com o intuito de fazer as pazes com as potências ocidentais. A URSS por sua vez usou a liberdade de movimento ganha desde o pacto para realizar um movimento que mais ou menos a despojou de quase toda a liberdade de movimento. Estavam os russos temerosos de um apressado tratado de paz? Concluíram, da incapacidade alemã de montar uma ofensiva, que Hitler logo seria substituído por um governo de generais? Ou estão realmente brincando com a idéia de conquistar o mundo ao lado de Hitler? Não basta um único país para construir o socialismo? Isso seria loucura. Ao lado de Hitler só uma coisa aguarda qualquer regime do mundo: a derrota, nada mais. Se foi medo de que as potências capitalistas fizessem as pazes à custa da URSS, então resta a questão de saber se o ganho em segurança militar teve mais importância do que a perda da solidariedade dos trabalhadores do mundo inteiro. Houve planejamento a menos... ou a mais?

1. 1. 40

Sempre se deve lembrar que o movimento dos trabalhadores é parte do capitalismo, disse A[ugust] Enderle com seu sotaque suábio. A URSS não alcançou em parte alguma o ponto no reordenamento de seus recursos produtivos em que estar à frente já não significa governar. A industrialização da agricultura está muito aquém do estágio em que o campesinato se funde com os operários da indústria. Assim ainda se travam lutas de classes que criam nova aparelhagem estatal. A política externa da URSS, embora seja a política externa de um Estado que está em via de construir elementos socialistas, não é uma política externa socialista. A campanha na Finlândia, dirigida para objetivos militares, pode levar o proletariado finlandês a se libertar do domínio de sua burguesia, mas essas metas socialistas são secundárias em relação às metas militares, e estão sendo reguladas nessa conformidade. Sem dúvida, a URSS teria sido feliz se tivesse atingido suas metas militares sem medidas sociais. A guerra dirigirá o proletariado finlandês em larga escala para o lado de sua burguesia. Da mesma forma os slogans russos relacionados com a conquista da Ucrânia Ocidental, dizendo que "a área do socialismo na Europa aumentou, a área do capitalismo diminuiu", são inteira e definitivamente formalistas, expressões de irrefletido oportunismo num momento em que a guerra está causando a maior devastação nessas coisas. Como é possível sustentar que a libertação de alguns milhões de camponeses oriundos da Polônia fortalece o setor socialista, se eles são comprados à custa de alianças como a que foi feita com a camarilha fascista na Alemanha (nem sequer com a burguesia alemã)? A aliança de Stalin com Hitler, da qual em termos militares ele pode precisar amanhã, enfraquece assim Hitler em face de sua burguesia e portanto enfraquece o apoio militar de seu parceiro na aliança, pois é insuficiente ao mesmo tempo para fortalecer a posição do proletariado alemão em relação à sua burguesia. Estes são erros políticos graves que só são explicáveis em função da situação interna da Rússia.

14. 1. 40

Helli está trabalhando com Naima Wifstrand em sua escola para jovens atores. Eles representam uma cena (*Macbeth* 2, ii), depois improvisam uma cena da vida cotidiana com o mesmo elemento teatral, em seguida a cena shakespeariana de novo. Os alunos reagem energicamente à técnica do efeito-d (ser lido com espanto).

15. 1. 40

Greid, o ator, escreveu aqui um folheto sobre ética marxista, inteiramente superficial, empregando o vocabulário bem conhecido. Mas Greid tem um interesse ingênuo pelo pensamento especulativo, e eu de vez em quando repasso alguns pontos com ele, que está ainda totalmente empolgado com a questão de como os homens teriam de mudar a fim de mudar o mundo, para que eles próprios pudessem mudar. Ele vê toda a espécie de baboseiras éticas e pseudoéticas surgindo ameaçadoras no meio dos proletários, ouve-os falar da desumanidade de seus exploradores, de sua própria existência animal, vê concepções de mundos melhores se formando neles, e vê que se exercitam para a sua luta. Examinamos algumas dessas frases repletas de "devem" e "podem", que se relacionam com a conduta social e que derivam de velhos sistemas éticos (foi difícil levá-lo a aceitar esse plural) ou que pelo menos ocorrem neles. No fim, sugiro a ele uma formulação prática. No interesse da luta de classes, frases feitas com "devem" e "podem" que contenham a expressão "seu porco" devem ser convertidas em frases contendo "seu burro". Frases cuja expressão "seu porco" não pode ser convertida em "seu burro" devem ser extirpadas. Exemplo: a frase "você não deve dormir com sua mãe" foi outrora uma frase que continha a expressão "seu burro", pois numa organização mais antiga da sociedade implicava grande confusão no que dizia respeito à propriedade e às relações de produção. Sob este aspecto ela não é mais hoje uma frase do tipo "seu burro", mas uma frase do tipo "seu porco". Quando a gente desce até aí a frase deve ser totalmente abandonada. O proletariado em luta usa-a porém em certas circunstâncias como uma frase do tipo "seu burro", que assume mais ou menos esta forma: "você não deve dormir com sua mãe, seu burro, porque seus companheiros de luta têm preconceitos e assim você poderia prejudicar sua luta. Além do mais, os tribunais lançarão você na cadeia." É fácil ver como essas frases são relativamente imorais, desde que uma peculiar falta de objetividade se grude nelas, o que repele os homens de ética. A razão naturalmente é que a matéria em que o argumento podia ter sido baseado desapareceu (a propriedade e as relações de produção), de modo que a "questão" agora se tornou ética pura e simples.

16. 1. 40

Discutida *Vitória no escuro*, de Lagerkvist. O místico e simbolista sueco vai direto à fronteira da realidade e do naturalismo nesta peça. A "democracia", na forma de um ministro de Estado que odeia a violência, mergulha na perplexidade quando forçada a usar a violência para se defender. Subjacente a tudo, o medo generalizado que o povo tem dos militares e a incerteza a respeito da atitude destes últimos para com a democracia. A peça é puramente fenomenológica, registra de maneira imprecisa e lírica certas situações que se traduzem em primitivas trocas de slogans etc. Enderle acha a peça útil aqui, apesar de seu primitivismo, já que acredita que ela expõe as "deficiências da democracia" e atua como uma advertência oportuna. Eu acho que ela parece derrotista para a democracia, uma vez que o nexo da causalidade social não está exposto, de maneira que não se apresenta nenhuma definição prática, e porque está baseada nas intuições do herói, dando assim ao fracasso dele o caráter de uma necessidade natural. O único meio de se obter distanciamento em relação ao herói seria empregar um efeito-d. A tragédia naturalmente esconde dentro dela o tema de uma comédia. Nela a democracia tem o dever de proteger a propriedade e nesta fase representa melhor proteção para a propriedade com sua natureza particular do que a ditadura, e só enquanto cumprir esse dever estarão à sua disposição os instrumentos de poder do Estado. Já que a peça se apresenta como peça didática (eu a considero um lamento), Scholz chama a atenção para a distinção entre didático e instrutivo.

26. 1. 40

Escrevi, sem pensar em quem poderia aceitá-la, uma pequena história de detetive, usando como cenário um jantar com Renoir e Koch. Posso chamá-la *Cultura*?

Tombrock trabalhando febrilmente em grandes desenhos sobre o tema de *Terror e miséria*. Ele não domina o efeito-d, mas meu medo é que não desenhe com bastante realismo se eu o familiarizar com isso prematuramente. De qualquer forma, estamos conseguindo desenhos muito valiosos com uma grande quantidade de pormenores documentais.

A URSS oferece assunto abundante para o ensino do materialismo. Há discussões em toda parte entre a opinião

O Congresso Internacional dos Vagabundos prepara-se para receber participantes de ambos os sexos vindos de todos os cantos da Terra.

de que "aquilo não é socialismo" e a opinião de que "aquilo é socialismo". Na realidade há lá elementos socialistas substanciais de natureza materialista, com a apropriada superestrutura. Em alguns lugares ocorreu, segundo todas as probabilidades, um certo abrandamento do fardo do homem; em outros, onde se podia ter esperado que se seguisse a liberação da capacidade produtiva, esta ainda não se fez notar, provavelmente porque os resultados são pequenos demais para serem perceptíveis. Poucos entendem isto já que a maioria adota uma visão idealista de como funciona o socialismo. Um lado conclui de cada ação da URSS que faltam a ela convicções socialistas, enquanto os outros vêem cada ação da URSS como a única possível para um Estado socialista. Para eles socialismo é tudo aquilo que a URSS faz, e sua natureza pode ser estudada nas ações daquele país.

29. 1. 40

Os desenhos de Tombrock são notáveis sob vários aspectos. Ele era um mineiro e um andarilho e nunca aprendeu a desenhar. Pessoas inteligentes vêem seus desenhos e dizem: ele terá de aprender a desenhar, primeiro, as coisas elementares. É verdade, ele não tem noção alguma de perspectiva, mas não pode aprendê-la isoladamente, "primeiro" e como alguma coisa elementar. Só em conjunção com outros problemas que lhe interessem. No momento ele resolve todos os seus problemas "à força". Para caracterizar pessoas usa calculadamente (ou impetuosamente?) sombras, que desenha de um lado a outro dos rostos, as leis da gravidade, como as da anatomia, ele ignora, suas figuras ajoelham-se no ar. De vez em quando figuras extremamente duras são encontradas em cenários animados, estafermos no meio de gente normal. Mas apesar de todos os contratempos, da imperícia, das deficiências e dos tropeços, ocasionalmente, de maneira indireta e patética, ele domina seus problemas com firmeza e faz progressos. Agora está fazendo uma *oeuvre* pela primeira vez, instigado por mim. Ao desenhar 27 folhas usando uma só técnica (lápis), expõe a inconstância e inconsistência de seu estilo em toda a sua "nudez", por assim dizer "abrindo caminho com seu desenho".

A situação mundial se torna cada vez mais confusa. Se a URSS tivesse celebrado uma aliança com as potências ocidentais, dois caminhos estariam abertos. 1) A URSS poderia apoiar os poderes constituídos e permitir que eles substituíssem o sistema nazista por um sistema capitalista "normal", dependente das potências ocidentais. 2) Ela poderia forçar a formação de frentes populares e assim comprometer o prosseguimento da guerra. O (2) seguido até 1939, redundou no colapso da aliança. No estado em que agora se encontram as coisas, a URSS podia estar na posição de ter de apoiar o regime nazista, e como fazer isto, mesmo usando tenazes de fornalha?

29. 1. 40

Ljungdal me dá um pequeno ensaio sobre a *Visão de mundo da dialética*. Está escrito com inteligência e esmero, mas padece das deficiências habituais: a dialética de Hegel não emana da história real, mas da história da filosofia. E não é vista funcionando em Marx, mas assume o caráter de componente de uma visão de mundo.

Mesmo assim, que obrinha lúcida comparada com a *História dos bolcheviques*! O autor desta história é, por assim dizer, claro e impreciso. Dá forma a suas frases desbastando-as com um machado e constantemente corta os próprios dedos no ato de escrever. Revoluções decorrem da metafísica, acontecem porque o velho cede a vez ao novo e porque a única coisa "que é irresistível é o que começa a existir e se desenvolve". Tudo depende de tudo mais, e desenvolvimentos sucedem com saltos miraculosos. A proposição da identidade é válida essencialmente para "coisas da natureza", e as contradições máximas que não devem ser encobertas são as condições capitalistas. A luta de classes não deve ser confinada, mas tem de ser travada até o fim. Depois a gente escreve as memórias e dedica um pensamento de gratidão à dialética. Tudo vai de vento em popa, o velho morre, o novo triunfa, trata-se "da transição de uma velha condição qualitativa para uma nova condição qualitativa". O novo é naturalmente de melhor qualidade.

31. 1. 40

O pensar dialético corresponde a uma sociedade diferenciada com poderosas forças produtivas que se desenvolvem rapidamente, de forma catastrófica, em meio a guerras e revoluções. A luta de classes intensificada, a legalidade da concorrência, a exploração irrestrita, a acumulação da miséria mediante a acumulação do capital, tudo isso significa que a dialética se torna cada vez mais o único auxílio possível à orientação. Tais fenômenos de natureza social, como o progressivo isolamento de funções sociais do indivíduo, ligado à crescente dependência recíproca daquelas mesmas funções, o surgimento de relações entre os integrantes e o aumento da fricção que isto causa, todo esse tipo de coisa nos ensina a pensar dialeticamente. O proletariado vê as nações como pessoas em luta entre si, como uma unidade vê as nações posicionadas contra ele, proletariado. Só a percepção da simultânea união e desunião delas capacita-o a buscar uma política racional. O mesmo se dá com as classes; as classes dominantes não formam "uma massa reacionária", mas fazem exatamente isso num único contexto, quando se vêem diante do proletariado, em si mesmo uma unidade. O que as pessoas se empenham em alcançar é uma democracia formal, da qual se sabe de antemão que nunca se tornará política, só econômica. A ditadura do proletariado pode ser concebida como a primeira forma de democracia não-formalista. A propriedade privada dos meios de produção (um dono em vez de 50 donos) é por um lado progresso histórico, mas logo se torna um anacronismo, e a produção é dominada pelo proprietário individual daqueles meios. Tais observações e experiências são desenvolvidas pela dialética. Está na hora de se começar a deduzir a dialética da realidade, em vez de deduzi-la da história das idéias, e usar exclusivamente exemplos selecionados da realidade.

10. 2. 40

Estou lendo muito Macaulay, no momento, "Life and Writings of Addison". Os ingleses merecem ser invejados por causa de sua literatura, que tem uma história real e uma continuidade real, visto que existia uma vida nacional e a burguesia chegou cedo ao poder. E que critérios! quando M[acaulay] escreve, supostamente em louvor de Addison, que seu melhor verso é tão bom quanto o segundo melhor de Pope. Excelente análise do poema "Campaign", que glorifica a batalha de Blenheim. Ele nos lembra que a principal pretensão do poema à notoriedade foi observada por Johnson, a saber, *"the manly and rational rejection of fiction"* ("a viril e racional rejeição da ficção"). Até então os poetas haviam tido comandantes no campo participando de batalhas como heróis de Homero. Agora Addison compara Marlborough a um *"angel, guiding the whirlwind"* ("anjo, guiando o turbilhão"). E destaca que o efeito do símile vem do irrefletido verso *"such as, of late, o'er pale Britannia pass'd"* ("tal como o que, ultimamente, sobre a pálida Britânia passou"). A Inglaterra fora devastada por um tufão pouco antes. Realça "the advantage which, in rhetoric and poetry, the particular has over the general" ("a vantagem que, em retórica e poesia, o particular tem sobre o geral"). Os alemães ainda não têm uma literatura, se se observa de perto. Um ou dois altos e esguios campeões, inteiramente dissociados um do outro, cada um com seus critérios próprios, um patético particularismo na poesia. Simplesmente não havia centro, nenhuma cidade como Londres (ou Paris ou Roma). Acresce que a educação tinha de ser adquirida privadamente, já que não havia grandes escolas. Mesmo Goethe pode ser classificado como um autodidata.

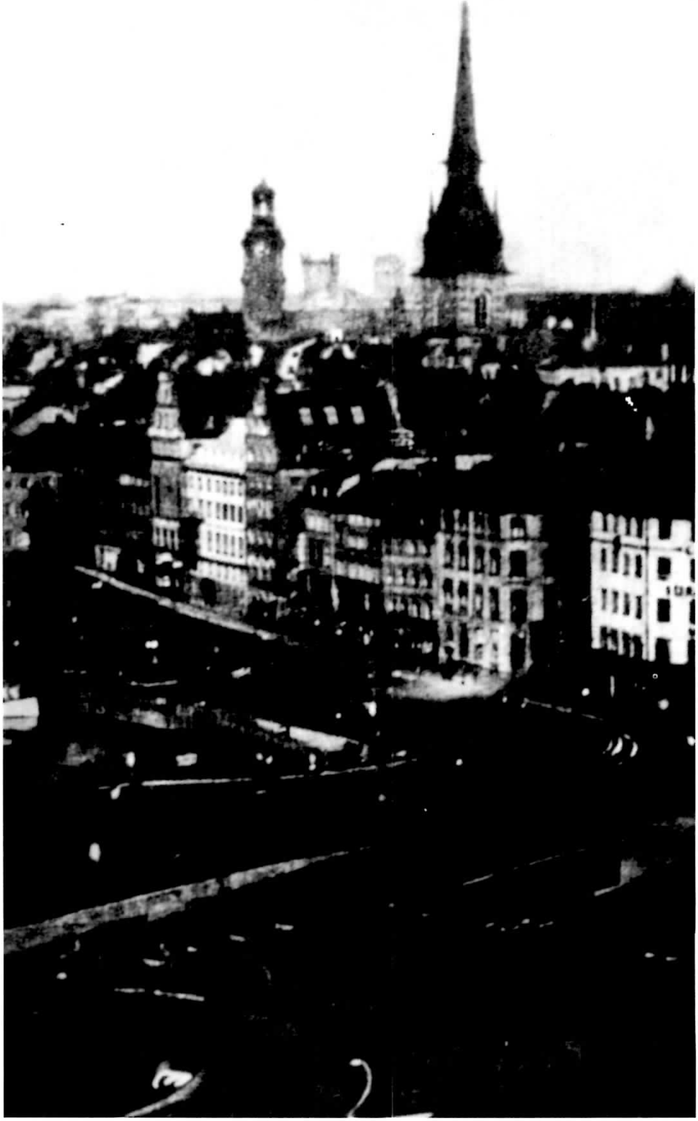
19. 3. 40

3 semanas de cama com gripe. Fico indefeso nas garras desse tipo de coisa quando não tenho nenhum trabalho importante em andamento.

Além do mais não posso trabalhar com febre.

Ando matutando numa coisinha épica, *Os temores do Sr. Keuner*, algo na linha de *Cândido* e *Gulliver*. O Sr. Keuner receia que a Terra se torne inabitável se crimes pavorosos demais, ou virtudes grandiosas demais, se fizerem necessários antes que um homem possa ganhar o suficiente para viver. Assim o Sr. Keuner foge de um país para outro, visto que se exige demais dele em toda parte, seja dedicação, bravura, habilidade, desejo de liberdade, sede de justiça, seja crueldade, impostura etc. Todos esses países são inabitáveis.

9 de abril de 1940: a legenda da foto diz: "Alemães ocupam a Dinamarca e atacam a Noruega."



A foto mostra Estocolmo.

Finlândia
17 abr. 40 – 13 jul. 41

17 de maio de 1940: Capitulação do rei Leopoldo da Bélgica. Retirada dos aliados para Dunquerque.

17. 4. 40

Para a Finlândia de navio, deixando para trás móveis, livros etc. O serralheiro que fica com os livros que ninguém mais quer. No navio, a jovem viúva para quem o navio pára, a fim de que ela possa subir da banquisa para bordo galgando uma escada de mão. No galpão da alfândega, em Abo, a mulher que requisita soldados para lhe transportar as malas. Uma quadrinha para Tombrock, para ajudá-lo a vender mais alguns desenhos.

Villmanstrand: O pai sucumbiu no campo da honra.

6. 5. 40

Conseguido um pequeno apartamento vazio em Tölö por um mês. Helli sai por aí num caminhão e em duas horas junta os móveis de que precisamos, emprestados por cinco pessoas que ontem nós nem conhecíamos. Na última [semana] de abril nos instalamos, e eu comecei a trabalhar seriamente em *A alma boa de Se-Tsuan*. A peça foi iniciada em Berlim e retomada na Dinamarca e posta de lado na Suécia. Espero terminá-la aqui.

Greid, o ator, estava no navio conosco, Arnold Ljungdal seguiu depois. Eles vêm aqui em casa quase todas as noites, Ljungdal explica a teoria da relatividade de Einstein a Steff. A filosofia moral marxista de Greid está recebendo os saboreados retoques finais. H[ella] Wuolijoki muito amável, Diktonius, que assumiu uma atitude patriótica na guerra há pouco encerrada, agora acha que as chances do país de se manter fora da guerra principal melhoraram.

A Finlândia em situação difícil, importações reduzidas, empobrecida, sobrecarregada com 400 mil refugiados carélios.

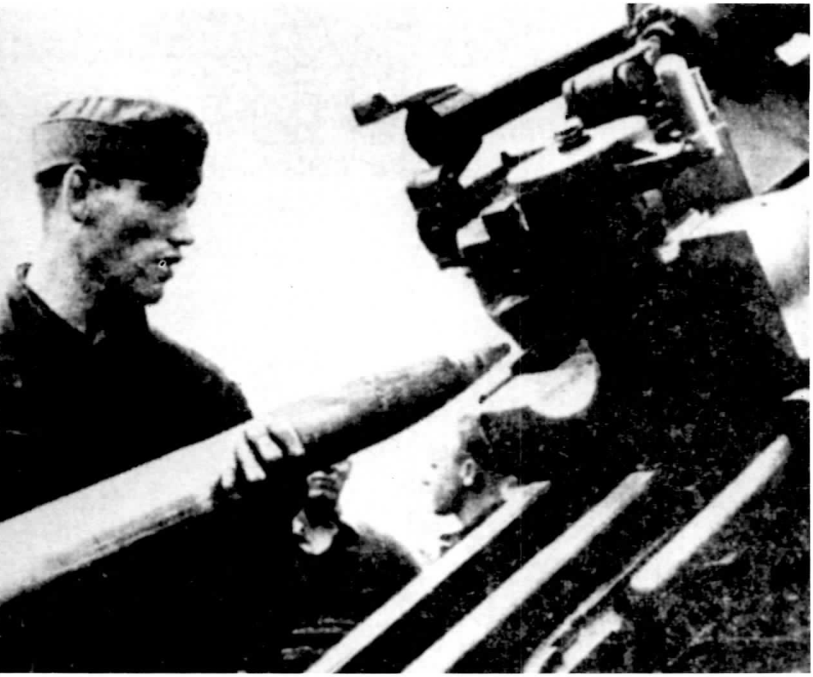
A incapacidade de agir da Inglaterra causa desalento na Escandinávia. Eles se consolam com o pensamento de que a jogada de abertura da Inglaterra é sempre má. O fato é que o fascismo só pode ser derrotado pelo fascismo ou pela democracia. Por enquanto falta qualquer aparência de impulso democrático na Inglaterra. Além disso, desta vez os ingleses perderam totalmente o monopólio da propaganda ao perderem o controle dos cabos submarinos estrangeiros — o rádio não é suscetível de controle —, e a superioridade técnica da combinação de bombardeiros e tropas motorizadas sobre navios de guerra completa o quadro. Aquelas tropas motorizadas cortaram a Noruega como uma faca cortando manteiga.

A URSS expressou interesse na neutralidade da Suécia, e presume-se que isso se aplica também à Finlândia.

3. 6. 40

Em toda parte já se fala do irresistível "espírito que inspira os soldados alemães". Podia-se igualmente, passando de uma firma não-taylorista para outra taylorizada, falar do entusiasmo pelo trabalho. Como se o trabalho árduo fizesse funcionar as esteiras transportadoras! Não se trata só de que o terror substituiu os exercícios militares; trata-se, acima de tudo, de que a maquinaria tornou supérflua a coragem etc. Com a mecanização, o estado-maior alemão libertou-se das qualidades pessoais de seus soldados, do "espírito das tropas". O soldado agora faz parte dos armamentos. As máquinas "levam-no consigo". A pontualidade de uma operação não é garantida por um senso de responsabilidade, mas por um cronômetro. As máquinas têm de ser incansáveis. Pára-quedistas são lançados como bombas, e bombas não precisam de coragem. A coisa que precisaria de coragem seria recusar-se a subir no avião em primeiro lugar. Expostos por trás das linhas inimigas, eles têm de lutar pela própria vida, não pelo "futuro da Alemanha". O "espírito" necessário para isto pode ser adquirido diariamente na indústria.

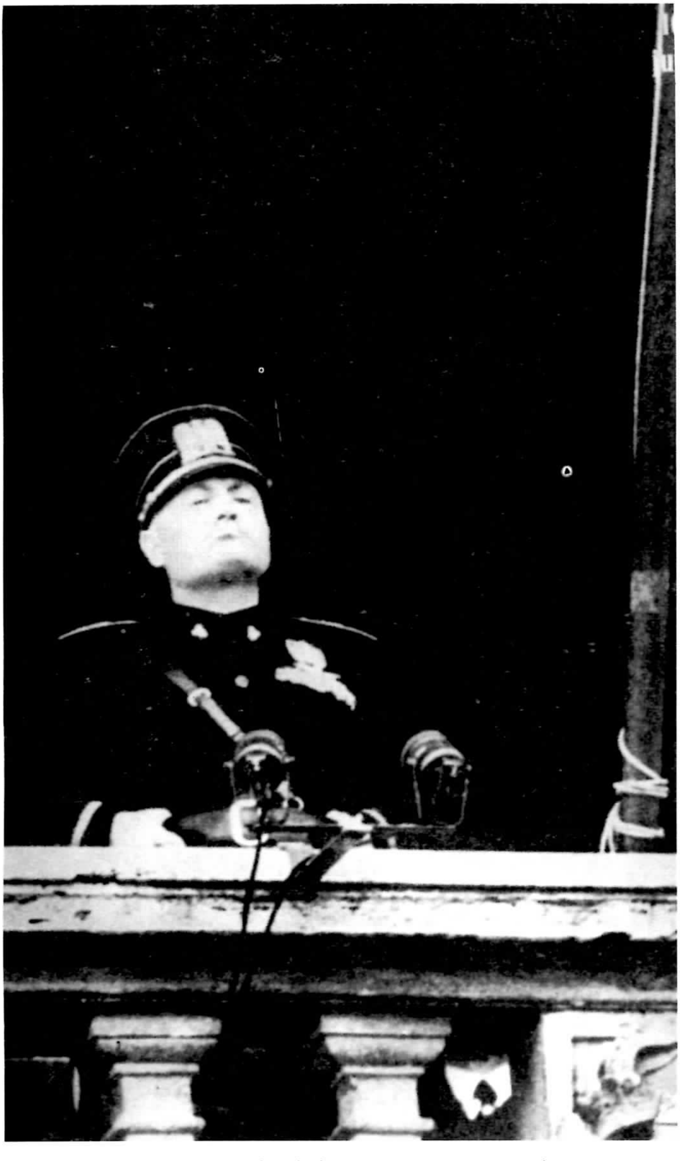
É interessante que a guerra está sendo travada com homens nascidos nos anos 1915-1920. Em 1933 esses soldados estavam portanto com 13 ou no máximo 18 anos. Esta é a juventude de que depende a Alemanha nazista. Eles não têm futuro, mas estão sangrando até morrer na França. Nós não teremos de lidar com esses "jovens que são nazistas treinados dos pés à cabeça e não conhecem outra Alemanha senão a Alemanha nazista". Os próprios nazistas vão liquidá-los. (Assim como não é o socialismo que aniquila o pequeno comerciante, mas o capitalismo.)



Carregando um pesado canhão antiaéreo alemão na costa do Canal da Mancha.

8. 6. 40

A velocidade tornou-se uma nova característica nas operações militares. A *blitzkrieg* alemã anulou todos os cálculos, visto que os movimentos preconcebidos são executados com tal velocidade que suas conseqüências são imprevistas. E a tecnologia acrescentou outra dimensão ao teatro da guerra: o campo de batalha virou o quadrado ou espaço de batalha. E os pobres franceses não podem entender o que está acontecendo: fazem uma guerra móvel como se fosse guerra de trincheira, tentando impedir que suas linhas de trincheiras inexistentes se desmembrem em exércitos



10 de junho de 1940. A Itália declara guerra à Grã-Bretanha e à França. Discurso de Mussolini.

separados. E o tempo todo sua única salvação seria operar em completa liberdade e esquecer tudo sobre "vanguarda" e "retaguarda". Os militares deviam ter perguntado na *city* como reunir acionistas majoritários (controladores) das companhias e, de modo geral, como manter o dinheiro em movimento e açambarcar os mercados. As últimas execuções da Marselhesa estão sendo silenciadas para sempre pelos bombardeios dos Stukas alemães.

11. 6. 40

Revejo com Grete pela enésima vez, palavra por palavra, *A alma boa de Se-Tsuan*. Nos últimos tempos defendo minhas manhãs com unhas e dentes, e agora que as notícias estão muito ruins estou até pensando em desligar o rádio de manhã cedo. A caixinha está ao lado da minha cama e meu último gesto à noite é desligá-la, o primeiro de manhã é ligá-la.

12. 6. 40

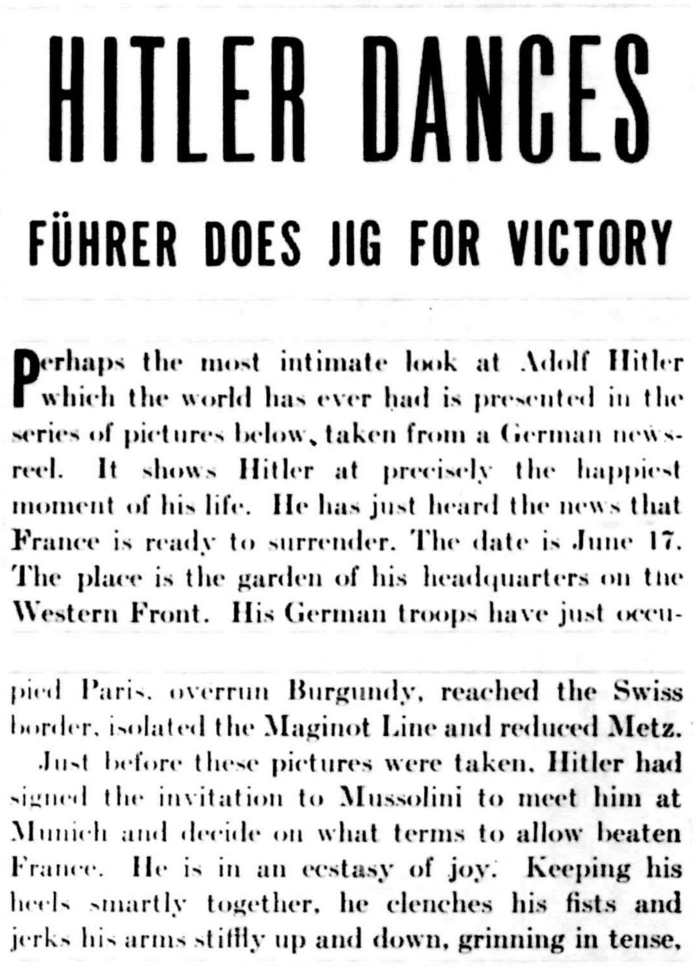
Cocteau insiste em que a idéia de camuflar os tanques veio de Picasso, que sugeriu isso a um ministro da guerra francês antes da Grande Guerra como meio de tornar os soldados invisíveis. Cocteau também imagina que os selvagens pintam a pele não tanto para se mostrarem ameaçadores, mas principalmente para ficarem invisíveis. Essa é uma boa idéia. A gente torna as coisas invisíveis destruindo-lhes a forma, dando-lhes uma forma inesperada, fazendo com que fiquem, por assim dizer, não indistinguíveis mas ao mesmo tempo impressionantes e estranhas.

Os alemães marcham em direção a Paris.

14. 6. 40

No futuro será talvez difícil entender a impotência dos povos nestas nossas guerras. Suas causas são passageiras. Há a atomização política, o resultado da concentração de massas colossais pela polícia e pelas forças armadas. Há o fenômeno que, na falta de melhor expressão, chamo *fenômeno de campo*. Esses problemas são sempre percebidos e tratados por povos inteiros como problemas de campo. Isto é, são por exemplo encarados como sendo resolúveis (e tratáveis pela análise) somente no campo capitalista. Isso provoca uma assombrosa neutralização das contradições internas dos povos, que não desaparecem nem por um momento, mas "não têm papel a desempenhar nesse campo". Também se pode dizer isso desta maneira: ao leme se encontra esta ou aquela classe, este ou aquele regime, esta ou aquela solução exerce pressão irresistível, esta ou aquela direção foi adotada etc., e enquanto as possibilidades reais e imaginárias do campo não forem formuladas, testadas, esgotadas e desacreditadas, nenhum outro campo surgirá. O próprio campo talvez não satisfaça à razão (a imaginação pode localizar outro campo, a experiência sugere mesmo outros), no campo da prática corrente atua ainda razão suficiente para os propósitos do povo inteiro e para o fim de justificar o que está acontecendo. Assim, o rearmamento era de fato a solução do problema do desemprego no campo do capitalismo. Para os trabalhadores havia nele algo intrinsecamente razoável, visto que realmente combatia o desemprego. A guerra também é a solução para um problema, a saber, o de ter a Alemanha chegado tarde demais à partilha imperialista dos mercados internacionais (demora causada pela chegada tardia na Alemanha da revolução burguesa e da concomitante criação da unidade nacional). Há aí muita coisa que o trabalhador individual pode entender.

17. 6. 40



HITLER DANCES

FÜHRER DOES JIG FOR VICTORY

Perhaps the most intimate look at Adolf Hitler which the world has ever had is presented in the series of pictures below, taken from a German newsreel. It shows Hitler at precisely the happiest moment of his life. He has just heard the news that France is ready to surrender. The date is June 17. The place is the garden of his headquarters on the Western Front. His German troops have just occupied Paris, overrun Burgundy, reached the Swiss border, isolated the Maginot Line and reduced Metz.

Just before these pictures were taken, Hitler had signed the invitation to Mussolini to meet him at Munich and decide on what terms to allow beaten France. He is in an ecstasy of joy. Keeping his heels smartly together, he clenches his fists and jerks his arms stiffly up and down, grinning in tense, prim jubilance. He holds his stomach and says, "It is finished." Still grinning and thrusting out his jaw, he lifts up one foot in a brief Lindy Hop of victory, while his staff beam back at him. This is the face of triumph, frank and unashamed. This is the victory dance, for Hitler's leather boots are hopping symbolically on the prostrate neck of the Third French Republic.

The stooges who surround him are his staff. They are wearing the uniforms of the *Schutzstaffel*, the Nazi Party, the Foreign Office. The round short man among them, at the left of Picture No. 3, is Hitler's official photographer, Heinrich Hoffmann. The tall man nearest Hitler is a Foreign Office underling. After these pictures were taken, Hitler led his staff off with an exaggerated goose-step, giggling cheerfully. The pictures have been held up by the British censorship.

Hitler's mood that day was reflected in his newspaper which said, "Thirty-nine days . . . not only shook the world, but also brought the collapse of a world of boundless conceit and arrogance, but also a world of real power. . . .We are not revengeful but we have definitely ceased to be goodhearted fools."

①

②

③

④

⑤

⑥

7

8

9

⑩

⑪

⑫

13

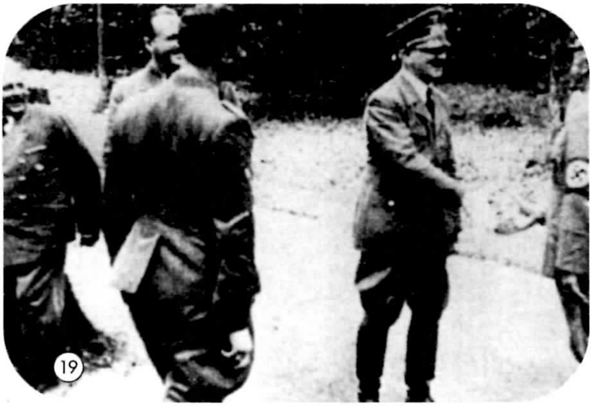
14

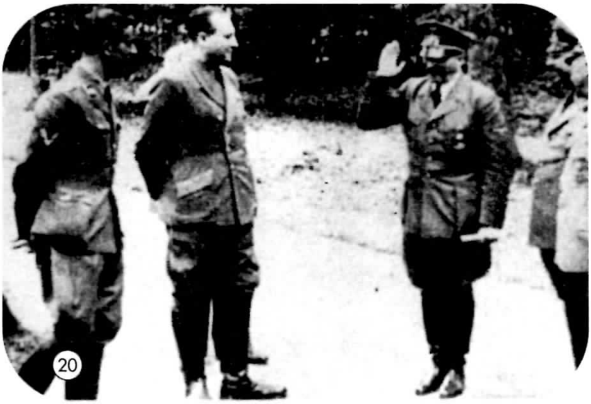
15

16

17

18





17 de junho de 1940: "Hitler dança. O Führer comemora vitória dançando uma jiga." Seqüência de fotos tiradas de um cinejornal alemão e reproduzidas pelo semanário americano *Life*.

20. 6. 40

Mais ou menos terminada *A alma boa de Se-Tsuan*. O material apresentava muitas dificuldades, e nos (cerca de) 10 anos decorridos desde que comecei a mexer com ele dei várias largadas sem conseqüência. O perigo principal era de ser superesquemático. Li Gung tinha de ser uma pessoa se tivesse de vir a ser uma alma boa. Portanto, sua bondade não é de tipo convencional; ela não é uma pessoa totalmente e invariavelmente boa, nem mesmo quando está sendo Li Gung. Nem Lao Go é convencionalmente mau etc. A contínua fusão e dissolução dos dois personagens etc., se realiza satisfatoriamente, acho eu. O grande experimento do deus, de estender o amor ao próximo para abarcar o amor a si mesmo, acrescentando "seja bom para você mesmo" ao "seja bom para os outros", precisava destacar-se da história e ao mesmo tempo dominá-la. A indulgência consciente em moral deve ser socialmente motivada, mas também deve ser atribuída a uma capacidade especial (talento especial, disposição natural especial).

Os generais franceses terminam a guerra tão docilmente, tão ineptamente e tão traiçoeiramente como os políticos franceses a iniciaram. E a Inglaterra! Judas foi traído! Mas pensemos no que os povos estão tendo que sofrer.

24. 6. 40

Vejo numa revista de arte francesa a *Guernica,* de Picasso, (todas as fases) na casa da crítica Hagar Olsson. Me causa uma forte impressão e resolvo fazer alguma coisa nessa direção algum dia. Essa é uma adequadíssima expressão artística destes nossos tempos, em que os astrônomos explicam o mundo por meio da imagem de uma granada explodindo. Tempestade barbaresca que detonou um mundo, tempestade artística que juntou numa varredura esses fragmentos! Interessantes efeitos-d românticos, em conjunto com a forma clássica.

28. 6. 40

Queda da França, colapso de um império mundial em três semanas. Foi o "espírito defensivo" que inviabilizou a defesa. A França caiu na Linha Maginot. Aquele hotel subterrâneo de cinco pavimentos, que materialização de investimento de capital francês parasítico! O avestruz enterrou a cabeça cinco andares abaixo do solo. A Linha Maginot impediu que o exército francês fosse treinado e abriu as fronteiras holandesas e belgas com a eficácia de um dique. Mas aquele setor estava seguro por uma Linha Maginot de papel: a Liga das Nações. Cinco andares afundados no solo com água quente corrente. E a Inglaterra tentou fazer o mesmo com um bloqueio. Só uma ilha podia pensar nisso...

28. 6. 40

Nos últimos dias chegou do Sul da França uma carta da secretária de Feuchtwanger. Foi posta no correio há cinco semanas. Conta que F[euchtwanger] foi internado num campo novamente. Homens entre 16 e 56 anos de idade estão sendo internados. F[euchtwanger] completará 56 em julho.

A carta chegou quando os jornais diziam que os alemães marchavam em direção a Lyon.

As condições do armistício têm um parágrafo estipulando que a França tem de entregar qualquer alemão exigido pela Alemanha.

29. 6. 40

Um império mundial desmoronou e outro foi abalado em suas fundações desde que iniciei a versão final, finlandesa, de *A alma boa de Se-Tsuan*. Comecei a peça em Berlim, trabalhei nela na Dinamarca e na Suécia. Me deu mais trabalho do que qualquer outra peça. Me separo do trabalho com especial relutância. É uma peça que precisa ser acabada com perfeição, e não está.

Está esquentando, e não há resposta do consulado americano a respeito dos nossos vistos. Nem sei que rota é viável, nem o que isso custaria.

Sobre a Europa cai a sombra de uma penúria gigantesca que se aproxima. Não há mais café aqui, açúcar está escasso, charutos (para mim parte de meus meios de produção) estão se tornando proibitivos.

Tudo mostra o poderio crescente do Terceiro Reich.

30. 6. 40

É impossível terminar adequadamente uma peça sem um palco. *The proof of the pudding...* Como vou descobrir se, digamos, a 6ª cena de A *alma boa de Se-Tsuan* resiste ou não à súbita compreensão por parte de Li Gung da base social da maldade de seu amigo? Só o palco pode decidir entre possíveis variantes. Fora *Mãe* e *Cabeças redondas*, tudo o que escrevi desde *Joana* não foi testado.

Diktonius, o Horácio finlandês, me arrasta para uma cervejaria. Ele é atarracado e quadrado, como se tivesse sido talhado com um machado na raiz de um carvalho, monumento peripatético a si mesmo. Não recebe dinheiro do Estado e vive de artigos para jornais. Traz sempre alguma coisa quando vem, um charuto ou doces para Barbara. Gosta de rir, adora fazer pequenas observações

Vansittart

Sgt. Lord Strabolgi:
peer once known as Lt. Comd
M. Kenworthy served 18 year
the Navy, became its heavyw
champion, then—paradoxical
turned pacifist. Now he is a
com in Parliament's Home G

Por insistência de Churchill, Robert Vansittart, ex-chefe do Foreign Office (Ministério das Relações Exteriores da Grã-Bretanha), preparou com Jean Monnet a minuta de um acordo visando a uma União Franco-Britânica em junho de 1940. Era tarde demais.

Sgt. Lord Strabolgi: O par do reino conhecido em outros tempos como Capitão-de-Corveta J. M. Kenworthy serviu 18 anos na Marinha, onde foi campeão dos pesos pesados, de repente – paradoxalmente – tornou-se pacifista. Agora é um oficial subalterno do Corpo de Voluntários da Guarda do Parlamento.

maliciosas mas cômicas, vigoroso e bem constituído. No todo podia ser um capitão da marinha mercante.

30. 6. 40

Aterradora, esta predominância da nova arma (*Whatever happens, we have got the maxim gun and they have not* [aconteça o que acontecer, temos a metralhadora Maxim e eles não], disseram uma vez), da nova marca do monopólio estatal com a eliminação dos círculos de velhos *politicians* desgastados. Assombrosa a dialética de um momento no tempo.

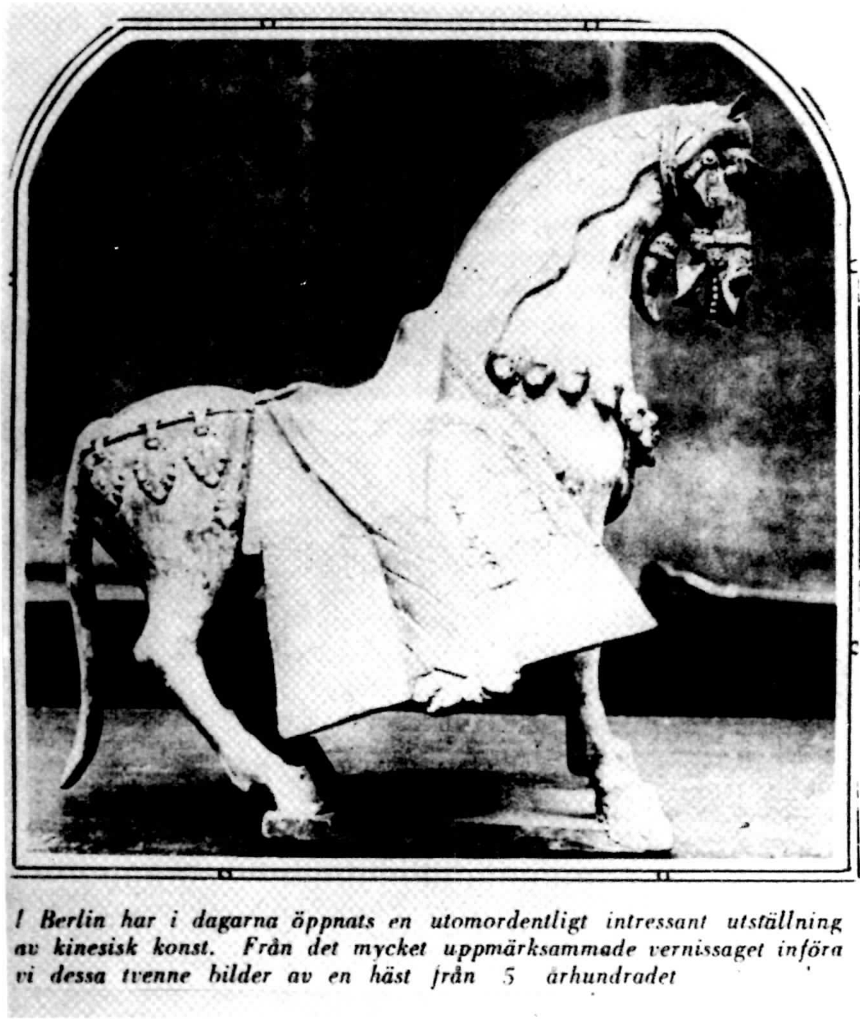
A guerra lenta produz a guerra veloz (como a estática produziu o móbile). Mas com este andamento muda tudo. E para os alemães não é uma questão só de *blitzkrieg*, mas também de blitz-rearmamento. E que energia esse regime extrai do rompimento com todas as convenções! Eles combinam vapores cheios de turistas com os mais modernos aviões de guerra, Karl May complementa Clausewitz. Carros blindados encontram gasolina atrás das linhas inimigas em postos à beira da estrada. Pára-quedistas saltam disfarçados de padres e requisitam carros particulares.

1. 7. 40

Recorte de um jornal, muito antigo. Talvez Picasso tenha visto a exposição.

1. 7. 40

O mundo agora está mudando a cada hora. Lembro como cada vez mais coisas foram desaparecendo uma a uma. Primeiro havia ainda jornais, jornais alemães na Áustria, Tchecoslováquia, Suíça, no Sarre. Um após outro fecha-



I Berlin har i dagarna öppnats en utomordentligt intressant utställning av kinesisk konst. Från det mycket uppmärksammade vernissaget införa vi dessa tvenne bilder av en häst från 5 århundradet

O cavalo chinês do século V estava numa exposição em Berlim que pode ter se realizado dez anos antes ou mais.

ram as portas, pararam de sair. O rádio continuou. Mas um dia Viena se calou, no outro Praga. Pôde-se ouvir Varsóvia um pouco mais. Depois Varsóvia se calou, e Copenhague e Oslo se limitaram às transmissões alemãs. Agora Paris não está mais aí. Das democracias ocidentais só Londres continua. Por quanto tempo? Steff e eu não paramos de consultar novos mapas. Polônia, Escandinávia, depois Holanda, Bélgica, França. Agora a Inglaterra está aberta.

Dunquerque arde ao longe, enquanto prisioneiros franceses e britânicos esperam ser levados para os campos de concentração.

2. 7. 40

Ainda estamos matutando no problema: pão e leite ou arroz e chá para a parábola de Se-Tsuan. Claro que já existem aviadores e ainda existem deuses neste Se-Tsuan. Tive o cuidado de evitar qualquer tipo de folclore. Por outro lado, pôr os amarelos a comer pão branco francês não pretende ser uma piada. A Londres de *A ópera dos três vinténs*, a Kilkoa de *Um homem é um homem*, estas parecem ser concepções poéticas bem-sucedidas. Ponto para discussão: como manter os anacronismos sociais? A indústria, que ameaça a existência dos deuses (e dos princípios morais), a invasão de costumes europeus. Em tais casos ainda pisamos chão real. Mas nem a indústria nem a europeização substituirá o arroz pelo pão. Aqui temos o elemento chinês como puro disfarce, e um disfarce cheio de furos, ainda por cima! Infelizmente não posso tirar isso a limpo, aqui em Helsinque.

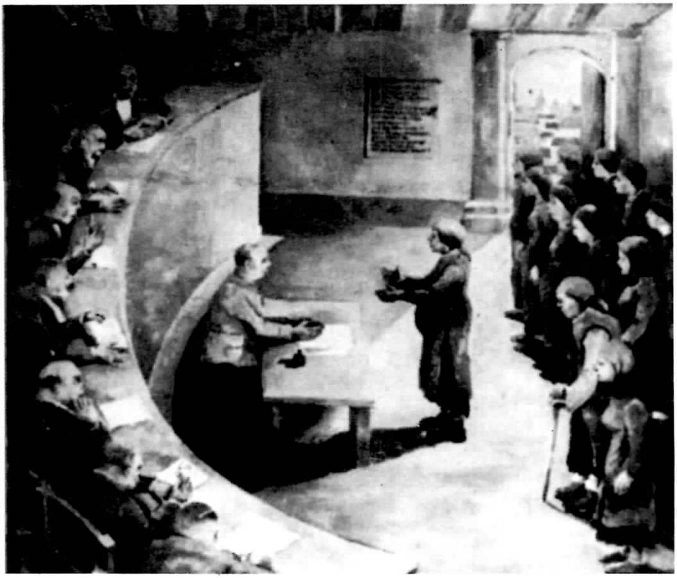
Tombrock envia fotos de um primeiro quadro a óleo (instiguei-o a fazer pintura a óleo). *As viúvas de Osseg perante os magistrados de Praga.* Ele fez imenso progresso, deixando para trás romantismo e farrapos. Demonstra surpreendente capacidade de apreensão do princípio do agrupamento social como categoria composicional.

2. 7. 40

Olsoni, o livreiro, traz consigo um historiador da literatura que está trabalhando na obra de Mallarmé. Ele mostra alguns dos famosos poemas que são atacados ou adorados porque "não têm sentido". É óbvio que têm sentido, ainda que seja muito incerto. O modo como ele desloca conexões normais produz pequenos choques. Só isso. É um equívoco da parte de M[allarmé] mesclar as palavras (as sementes de associação) de maneira demasiado uniforme com demasiada freqüência, com relação a abstrato e concreto. Seu temor do banal muitas vezes resulta em banalidades. Ele tem constantemente de aceitar que certas palavras ou grupos de palavras serão entendidos em termos concretos, mas depois exige, em outros casos, na mesma estrofe, que o leitor não faça isso. Tentei explicar a eles como a lírica pode ser comutada para o gestual. Um único problema nessa tarefa consiste em que os novos gestos não são suficientemente teatrais (nem escolhidos com bastante cuidado). Depois falta a queda do drapeado – difícil de obter no caso de um *overall*.

5. 7. 40

Com Hella Wuolijoki viajamos para a fazenda Marlebäk (Kausala). Ela nos deixa ocupar uma casa de campo cercada de graciosas bétulas. Falamos do silêncio que reina aqui. Mas não é silencioso; é que os ruídos são muito mais naturais, o vento nas árvores, o sussurro da relva, o trinado das aves e o barulho da água, o casarão branco com suas duas fileiras de oito grandes janelas, cada uma tem mais de cem anos, construído no estilo império, os quartos não fariam feio num museu. Ao lado fica uma enorme construção de pedra para as vacas (umas 80 cabeças) com aberturas na parte de cima do forro, para onde os caminhões levam a forragem, e bonitas caixas de descarga, todas em ferro e magnífica madeira, o avermelhado pinheiro do Norte. O inverno neste ano de guerra foi muito rigoroso, a ponto de congelar o pomar de cerejeiras, e em virtude da falta de chuva nesta primavera as hortaliças foram prejudicadas. Há uma pequena casa de madeira onde moram 14 carélios, pescadores e suas famílias que foram evacuados. Não pagam aluguel e recebem 10 marcos finlandeses por dia. H. W. acha que eles se arranjam com isso. Mas não podem ter nenhum futuro. O destino deles será decidido pelo parlamento.



As viúvas de Osecha, quadro de Hans Tombrock inspirado num poema de Brecht.

Estamos muito sonolentos, sem dúvida porque não estamos afeitos a esse ar. O simples cheiro das bétulas é inebriante, como é o cheiro de madeira. Entre as bétulas crescem morangos silvestres, e as crianças estão exaustas de colhê-los. Receio que Helli terá dificuldades na cozinha, o fogão precisa estar aceso o tempo todo, e a bica d'água fica do lado de fora. Mas as pessoas são muito simpáticas e H. W. é um poço inesgotável de histórias.

6. 7. 40

Muitos agora prevêem uma vitória iminente do fascismo alemão, e com ela uma vitória do fascismo em geral na Europa (se não mais além). Isto é, um novo período de estabilidade. É claro que não há muita probabilidade disso. Só poderia haver equilíbrio se houvesse predomínio alemão, e se isso acontecesse, muitos elementos constitutivos do fascismo alemão desapareceriam novamente. O que sucede na França exemplifica isso. Na Alemanha a nova estrutura chegou como uma revolução, na França chega como um colapso. Seu "planejamento" continua a ser uma medida de emergência sem qualquer aspecto produtivo. Pétain é simplesmente um governador para consumo local. O país até escapou da guerra. O Exército e a Marinha estão perdidos, e a indústria ainda trabalha para a guerra; só que agora em nome do inimigo.

Estas noites claras são muito bonitas. Me levantei às três por causa das moscas e saí. Galos cantavam, mas não tinha ficado escuro. Gosto de me aliviar ao ar livre.

O engraçado é que eu nunca penso em trabalhar a essa hora. Estas não são horas próprias de trabalho.

7. 7. 40

Esboço o plano de uma peça, mais para não perder a prática. *Rua dos ministérios*. Um mendigo cego está sentado com um menino na rua onde ficam os ministérios. De tudo o que vê, das mínimas ocorrências, ele tira conclusões sobre o que vai acontecer, a saber, a grande guerra e a grande derrota. Assim tem condições de dar a seus amigos bons conselhos para que eles garantam a própria segurança. (Por exemplo, que a capital não será defendida. Portanto não devem fugir e sim comprar o restaurante fronteiro do qual o dono irá se desfazer por uma ninharia. É mais elegante do que o deles, e dentro em breve só haverá restaurantes finos etc.) Um cego pode prever o fim de um império.

Outra variante seria: uma mocinha francesa de Orleãs que cuida de um posto de gasolina na ausência do irmão, sonha dia e noite que é Joana d'Arc e vive o destino dela. Pois os alemães avançam para Orleães. As vozes que Joana ouve são as vozes do povo, o que o ferreiro diz e o camponês. Ela obedece a essas vozes e salva a França do inimigo estrangeiro, mas é derrotada pelo inimigo interno. (O tribunal que a considera culpada é constituído exclusivamente de clérigos que simpatizam com os ingleses.) A vitória da quinta coluna.

8. 7. 40

É compreensível que o povo daqui ame sua paisagem. É muito rica e variada em escala colossal. Os lagos com sua abundância de peixe, os bosques com suas belas árvores e o cheiro de morangos e bétulas. Os formidáveis verões que explodem da noite para o dia após os intermináveis invernos, intenso calor depois de frio intenso. E assim como o dia desaparece no inverno, a noite desaparece no verão. E então o ar é tão poderoso e tem um sabor tão bom que quase satisfaz sozinho o apetite da gente. E que música enche esse céu radiante! O vento sopra quase sem parar, e já que encontra muitas e variadas plantas, relvas, cereais, arbustos e árvores, o resultado é uma doce harmonia que se eleva e cai, que a gente quase não ouve e no entanto está aí.

16. 7. 40

A exemplo dos círculos dirigentes da Alemanha, seus congêneres franceses se valem agora de Hitler para cassar as conquistas sociais do povo. Estão tentando tornar-se uma espécie de Áustria pós-Trianon. Laval diz que o parlamento desaparecerá, embora os parlamentares continuem. *Voilà*. Homens de letras permanecerão, a literatura desaparecerá. Nem uma sílaba dos grandes escritores durante toda a guerra.

E na Inglaterra a *gentry* é quem conduz a guerra, mancomunada com a *city*. Também estão pondo o dinheiro delas em grandes máquinas (frota, força aérea), onde o zé-povinho não tem vez.

Enquanto isso os alemães fazem planos para uma nova ordem na Europa, uma poderosa Mitropa está sendo planejada. "A doentia política de poder dos pequenos Estados" será extinta.

25. 7. 40

Steff trouxe a *Grinalda*, de Meleagro, traduzida por August Oehler. Admiráveis epigramas, que me lembram meu soneto "Conselho aos poetas líricos da URSS sobre a inscrição de edifícios públicos (Rat an die Lyriker der USSR, öffentliche Bauwerke zu beschriften)". Alterei alguns deles e escrevi uns novos para servirem de exemplos.

Quando se compara o que os escritores de Weimar sabiam acerca dos epigramistas gregos e seus problemas com o pouco que sabemos hoje vê-se que houve um declínio espantoso. Atualmente mal sabemos alguma coisa a respeito dos weimarianos.

O espírito desses epigramas gregos é dado por sua maravilhosa concretude, aliada à consciência de como um vento específico (vento da tarde, vento da madrugada, vento de abril, vento das nevadas) agita as folhas e o fruto de uma determinada árvore.

Um exemplo:

> No limiar do templo de Atena
> A mão adestrada de Mestre Theris
> Expôs a craveira, o retilíneo côvado,

A rígida serra de borda curva,
O machado, a plaina e, de fácil manejo,
Também a verruma, que gira em círculo
À vista de todos, conforme os usos do ofício,
Já que ele encerrava sua longa atividade.
(Leonides de Tarento)

30. 7. 40

Tentei fazer um ou dois epigramas (*Os acessórios de Weigel, Os cachimbos, Despensa finlandesa*). Inteiramente incapaz de trabalhar nas peças. Mas é muito urgente concluir a *Alma boa*; só restam detalhes a resolver. Nesses momentos de bloqueio faz falta um pouco de jornalismo ou trabalho prático no teatro. Nenhuma dessas duas coisas é possível no momento.

Maravilhosas as histórias de Wuolijoki a respeito do pessoal da propriedade, nas florestas onde ela possuía grandes serrarias, nos tempos heróicos do passado. Parece ajuizada e encantadora quando fala das artimanhas de pessoas simples e da burrice da alta roda, agitando-se numa risada sem fim e de vez em quando fitando a gente com piscadelas maliciosas enquanto acompanha as palavras de vários personagens com movimentos épicos e elegantes de suas mãos gordas e graciosas, como que marcando o ritmo de alguma música que mais ninguém pode ouvir. (Sem mexer o pulso, descreve com a mão um oito horizontal.) Arrasta seu peso avantajado por suas ilhas e charnecas com energia surpreendente, e o corpanzil tem algo de chinês: ela conduz os negócios da propriedade com um toque leve, sem nenhum sinal de mandonismo, e é extremamente humana.

2. 8. 40

Passei os olhos pelo *Messingkauf*. A teoria é relativamente simples. Enfoca o trânsito entre palco e platéia, como o espectador deve se assenhorear dos incidentes do palco. A experiência teatral se dá por meio de um ato de empatia; isto é o que estabelece a *Poética*, de Aristóteles. A atitude crítica não pode, por definição, estar entre os elementos que vão constituí-la; quanto melhor funciona a empatia, mais verdadeiro isto deve ser. A crítica é estimulada com referência ao modo como é gerada a empatia, não com referência aos incidentes que o espectador vê reproduzidos no palco. Não que seja inteiramente adequado falar de "incidentes que o espectador vê reproduzidos no palco" quando se fala do teatro aristotélico. O enredo e o desempenho no teatro aristotélico não se destinam a proporcionar reproduções de eventos da vida real, mas a promover toda a experiência do teatro como foi formulada (completa com certos efeitos catárticos). Admite-se haver necessidade de ações que lembrem a vida real, e elas precisam ter certo elemento de probabilidade para criar as ilusões sem as quais não pode ocorrer empatia. Mas não há necessidade de pôr em relevo a causalidade dos incidentes. Basta que isso não dê origem a ceticismo.* Só o homem que se preocupa fundamentalmente com aqueles incidentes da vida real, nos quais o teatro baseia sua atividade, é que se julga capaz de tratar incidentes no palco como reproduções da realidade e criticá-los como tais. Ao fazê-lo afasta-se do reino da arte, pois a arte não vê sua tarefa primordial como sendo o mero suprimento de reproduções. Uma vez mais: ela está preocupada apenas com reproduções muito específicas, isto é, reproduções com efeitos específicos. O ato de empatia que os produz só seria posto fora de ação se o espectador penetrasse criticamente nos incidentes mostrados. Assim a questão é esta: será totalmente impossível fazer da reprodução de acontecimentos da vida real o propósito da arte, e portanto fazer da atitude crítica dos espectadores para com eles alguma coisa útil para a arte? Tão logo se começa a refletir sobre isso torna-se claro que uma transformação tão grande só podia ser executada mudando-se a natureza do trânsito entre platéia e palco. Neste novo método de praticar a arte a empatia perderia seu papel dominante. Contra isso será preciso introduzir o efeito distanciamento (efeito-d), que é também um efeito artístico e também redunda numa experiência teatral. Ele consiste na reprodução de incidentes da vida real no palco de modo a sublinhar-lhes a causalidade e trazê-la à atenção do espectador. Esse tipo de arte também gera emoções; tais representações concorrem para o conhecimento profundo da realidade, e isto é que move o espectador. O efeito-d é uma técnica artística antiga; é conhecido da comédia clássica, de certos ramos da arte popular e das práticas do teatro asiático.

---

* Em teoria é possível promover uma experiência teatral completa com uma representação completamente ilusória de um acontecimento da vida real.

2. 8. 40

Segundo apêndice à teoria do *Messingkauf*.

Alguns pontos servirão para mostrar que papel o materialismo dialético desempenha na teoria:

1) O *evidente por si mesmo* – isto é, a forma particular que a nossa consciência dá à nossa experiência – dissolve-se em seus componentes quando neutralizado pelo *efeito-d* e transformado numa nova forma do *evidente*. Um esquema imposto está sendo desmontado aqui. As próprias experiências do indivíduo corrigem ou confirmam o que ele apropriou da comunidade. Repete-se o ato original de descoberta.

2) A contradição entre empatia e distanciamento se faz cada vez mais forte e se torna um elemento da representação.

3) Historicizar implica julgar um determinado sistema social do ponto de vista de outro sistema social. Os pontos de vista em questão resultam do desenvolvimento da sociedade. (Inacabado)

Nota: A dramaturgia aristotélica não leva em conta (i.e, não permite levar em conta) as contradições objetivas de qualquer processo. Elas têm de ser convertidas em contradições subjetivas (situadas no herói).

2. 8. 40

Terceiro apêndice à t[eoria] do *M[essingkauf]*.

A necessidade que o espectador tem hoje de se distrair de sua guerra diária é continuamente reproduzida por essa guerra diária, mas não está menos continuamente em conflito com sua necessidade de poder controlar o próprio destino. Em meio a tais necessidades se faz uma distinção artificial entre, de um lado, o entretenimento e, do outro, a manutenção; entretenimento (de tipo recreativo) é uma ameaça contínua à manutenção, já que o espectador é levado, não para o vazio – para um mundo desconhecido –, e sim para um mundo deformado, e paga por essas extravagâncias, que ele considera como meras excursões, na vida real. Identificar-se com seu inimigo não o deixa sem marca; faz dele um inimigo de si mesmo. Os substitutos satisfazem a necessidade da pessoa e envenenam-lhe o corpo; a platéia quer ser distraída e também convertida – e deve querer as duas coisas – por causa da guerra diária.

O novo teatro é simplesmente o teatro do homem que começou a ajudar-se a si mesmo. Em trezentos anos de organização e tecnologia o homem se transformou. O teatro demorou muito para alcançar a maioridade. O homem shakespeariano é entregue impotente a seu destino, i.e., a suas paixões. A sociedade não estende a mão para ele. Há um raio limitadíssimo dentro do qual o esplendor e vitalidade de um dado tipo é eficaz.

O novo teatro interessa ao homem social porque o homem se ajudou a si mesmo no plano social, tecnicamente, cientificamente e politicamente. O novo teatro expõe qualquer tipo junto com seu comportamento, de modo a projetar luz sobre suas motivações sociais; o homem só pode ser compreendido se elas são bem conhecidas. Indivíduos continuam a ser indivíduos, mas se tornam um fenômeno social; suas paixões e também seus destinos se tornam uma preocupação social. A posição do indivíduo na sociedade perde sua "naturalidade" e passa a ser o centro da atenção. O efeito-d é uma medida social.

3. 8. 40

Apêndice à teoria do *Messingkauf.*

1) De acordo com o sistema aristotélico de construir uma peça e o estilo de representar que o acompanha (os dois conceitos podem eventualmente trocar de lugar), a ilusão da platéia com relação ao modo como os incidentes mostrados no palco se produzem e acontecem na vida real é ajudada pelo fato de que a apresentação da história forma um todo indivisível. Seus pormenores não podem ser comparados um por um com suas partes correspondentes na vida real. Nada pode ser "tirado de seu contexto" para, digamos, ser posto no contexto da realidade. A resposta reside no estilo alienante da representação. Nesta, o fio da história é um fio fragmentado; o todo isolado é constituído de partes independentes que podem e devem ser comparadas com os incidentes das partes correspondentes na

vida real. Este modo de representar extrai toda a sua força de comparações com a realidade; em outras palavras, está a todo instante dirigindo a atenção para a causalidade dos incidentes reproduzidos.

2) Para conseguir o efeito-d o ator deve abandonar sua *total conversão* ao personagem do palco. O ator *mostra* o personagem, *cita* suas falas, *repete* um incidente da vida real. A platéia não é totalmente "arrebatada"; não precisa amoldar-se psicologicamente, adotar uma atitude fatalista para com o destino representado. (Pode sentir raiva onde o personagem sente alegria etc. Está livre para – e às vezes é até encorajada a – imaginar um outro curso dos acontecimentos, ou tentar encontrar um, e assim por diante.) Os incidentes são *historicizados* e socialmente *ambientados*. (O primeiro caso, naturalmente, ocorre acima de tudo com os incidentes dos dias atuais: o que quer que seja não foi sempre, e não o será sempre. O segundo reiteradamente projeta uma luz controversa sobre a ordem social reinante e sujeita-a a discussão.) Conseguir o efeito-d é uma técnica que tem de ser ensinada a partir dos primeiros princípios.

3) Estabelecemos leis ao aceitarmos incidentes naturais, por assim dizer, com espanto; em outras palavras, só podemos entender-lhes a evidência deixando de tratá-los como "evidentes por si mesmos". A fim de descobrirmos a lei que rege a queda dos corpos devemos imaginar diversas possibilidades para isso; entre essas possibilidades imaginadas, a possibilidade real, natural, será então a correta, e as alternativas surgirão como impossibilidades. O teatro pode estimular a platéia a adotar essa atitude estarrecida, inventiva e crítica por meio do efeito-d, mas o fato de que esta é uma atitude que também tem de ser adotada nas ciências não faz dela, de modo algum, uma instituição científica. É apenas o teatro da era científica. Toma a atitude adotada por sua platéia na vida real e aplica-a à experiência teatral. Ou, dito de outra maneira, a empatia não é a única fonte de emoção à disposição da arte.

4) Dentro das convenções do teatro aristotélico o tipo de representação que descrevemos acima seria uma simples questão de estilo. É muito mais. Mesmo assim, não é o caso de dizer que o teatro perde por isso suas velhas funções de *entretenimento* e *instrução*. Estas na realidade ganham nova vida. O método de apresentação se torna totalmente natural mais uma vez. Pode exibir os vários outros estilos. A preocupação com a realidade lança a imaginação no caminho certo e prazeroso. Alegria e seriedade revivem na crítica, que é de tipo criativo. Em suma, trata-se de tomar a velha instituição religiosa e secularizá-la.

4. 8. 40

Sobre a questão do *realismo*: o ponto de vista habitual é o de que quanto mais facilmente pode a realidade ser reconhecida numa obra de arte, mais realista é ela. Contra isto eu gostaria de propor a equação segundo a qual quanto mais reconhecivelmente é dominada a realidade na obra de arte, mais realista é ela. O reconhecimento direto da realidade é muitas vezes impedido por uma apresentação que mostra como dominá-la. O açúcar descrito por um químico perde sua reconhecibilidade. Este é obviamente um exemplo extremo, apenas demonstra os (distantes) limites. De qualquer modo deve-se olhar para ver se o artista é um realista, i.e., procede realisticamente em seu escrito, expõe todos os véus e embustes que obscurecem a realidade e intervém nas ações reais de seu público. Além disso, você não deve apegar-se à forma e simplesmente comparar a forma de uma obra com a de outra e extrair desta uma forma realista; fazer isso é puro formalismo, mesmo que a forma em questão provenha de uma obra realista. A parábola de Lenin a respeito da escalada de uma alta montanha deve também ser válida como exemplo de uma obra de arte realista.

5. 8. 40

As pessoas quase sempre hesitam em chamar artistas como Hasek, Silone, O'Duffy e eu mesmo de escritores burgueses, mas isto é totalmente errado. Podemos fazer nossa a causa do proletariado, podemos até por um breve espaço de tempo ser artistas do proletariado – caso em que o proletariado durante esse espaço de tempo conta com artistas burgueses que representam sua causa. De nossa parte, podemos dizer a nós mesmos que ser um proletário não constitui uma vantagem nem uma contribuição positiva, e que a luta é a respeito de apagar feições proletárias da cara da humanidade – não obstante, demonstramos as limitações e fraquezas de nossa classe, o que nos faz aliados na luta que devia ser vista criticamente. E, é claro, se transmitimos cultura burguesa, então é a cultura somente. Em certas fases de desenvolvimento, quando o proletariado triunfa, mas é ainda o proletariado, a função de seus pioneiros burgueses se torna, como já se viu, formalista. Surpreendidos pelo desenrolar de acontecimentos reais, tudo o que fazem é continuar a elaborar formas durante algum tempo. Então é hora de novos artistas e combatentes entrarem na arena. Estes encontram então nas obras de seus predecessores – nossas obras – não só os meios de expressão desenvolvidos no mais alto grau, mas também elementos da nova cultura, que sempre vêm à tona da maneira mais vigorosa no contexto da luta. Os sonhos voam à frente dos feitos; a própria imprecisão deles faz com que o novo campo pareça ilimitado, e assim eles impulsionam outros. Em nossas obras a técnica de começar de novo, desenvolvida por pessoas que têm a tradição na ponta da língua, é importante, pois aquele que recomeça e não dominou a tradição pode facilmente cair de novo sob a tirania daquela tradição. O mais seguro é nos apresentar e nos usar como os dialéticos entre os artistas burgueses.

Visto que estamos ao lado daqueles políticos burgueses que fizeram da causa do proletariado sua própria causa.

9. 8. 40

Sobre a concisão do estilo clássico: quando omito muita coisa numa página conservo para a palavra *noite*, digamos na frase "quando a noite chegou", sua plena significação na mente do leitor. A inflação é a morte de toda economia. Para as palavras é melhor que dispensem seu séquito e se enfrentem umas às outras por sua própria conta e com a máxima dignidade. E é totalmente falso dizer que os clássicos esquecem os sentidos dos leitores; pelo contrário, contam com eles. Nossos sensualistas são como a medula espinal: para experimentar qualquer sensação nas solas dos pés têm que andar emproados como os Napoleões. Estou lendo o ensaio de Lytton Strachey sobre Racine. Ele também nota que no drama moderno Racine triunfa sobre Shakespeare. (Quase toda peça não é mais do que o último ato de uma peça elizabetana.) O princípio triunfou até no romance.

Fazer pequenas correções na *Alma boa* está me custando tantas semanas quantos foram os dias que levei a escrever as cenas. Nada fácil, dado o objetivo definido: impregnar as minúsculas subcenas do elemento de irresponsabilidade, acidente, transitoriedade que chamamos "vida". Além disso, no final há que resolver a questão básica: como tratar o problema *Li Gung – Lao Go*. É possível ou (1) estender o aspecto parabólico de modo a ter um conflito direto *deuses – Li Gung – Lao Go*, que manteria tudo num plano moral e permitiria que dois princípios conflitantes (duas "almas") aparecessem separadamente, ou então (2) contar uma história simples e singela sobre como *Li Gung* se disfarça de seu primo e com esse fim faz uso das experiências e características que a existência na sarjeta fez ressaltar nela. De fato só (2) é possível, a menos que se deva abandonar a descoberta da Sra. Shin (cena 7), sua conversa com a grávida Lao Go e todo o tema de como esta gravidez torna impossível manter o jogo duplo. A cena da transformação diante da cortina (4a) não é nada mística, mas apenas uma solução técnica por meio de uma pantomima e uma canção. Onde a dificuldade se acentua é sempre no momento em que *Lao Go* se dirige à platéia. A questão é se ele não deveria fazer isto usando a voz de Li Gung e conseqüentemente a atitude também. No fundo, tudo depende de como conduzir a cena 5. É aqui que Lao Go deve fazer alguma observação para explicar sua mudança de atitude. No entanto, ele não tem nenhum confidente, nem pode fazer do público um confidente, não na condição de Lao Go. E mais: a queda de Li Gung no fim da cena é mais difícil de entender se a solução adotada é (2) em vez de (1). A única explicação possível é que aqui também ela é tratada como Li Gung. No fim das contas os elementos *bem* e *mal* estão segregados demais para uma peça realista de disfarces. Um deslize ocasional seria inevitável. A cena mais realista sob esse aspecto é a nona. Outro ponto a considerar é que Li Gung tem de fazer esforços ingentes para representar o papel de Lao Go, e não é mais capaz de parecer desagradável quando vestida com suas próprias roupas e diante dos olhos daqueles que a conhecem e tratam por Li Gung. Isto encerra uma lição importante: como é fácil para ela ser boa, como é difícil ser má.

Mussolini na marcha sobre Roma.

10. 8. 40

Fecha-se o círculo de ferro em torno da Grã-Bretanha. O avião, a nova arma, mostra-se mais terrivelmente novo do que quando foi empregado na última guerra. E o homem que observou que não há mais ilhas parece forçar seu ingresso na legião dos *grandes homens*, o que por esse meio dificilmente seria motivo de glória. A vitória decidirá, embora não seja por falta de "grandeza" que ele falhará. O conceito de *grandeza* é definido por resultados. Grande é aquele que faz a terra florescer, como é aquele que a devasta. E pensar que patifes de ínfima categoria podem devastá-la... É claro que eles contam com forte apoio. É aqui que a tacanhez de espírito vira concentração, a impotência vira arte de atrair pessoas talentosas, o roubo da reputação delas vira poder de reprimi-las. A obsessão se torna energia, o fanatismo se torna coerência, a vontade de não fazer caso das normas se torna liberdade frente à convenção, a disposição homicida se torna determinação, a luta pelo poder se torna a luta por uma idéia etc. etc.

16. 8. 40

Steff anda lendo sobre a revolução francesa e quer antes de mais nada saber se ela deve ser apresentada do ponto de vista proletário ou do ponto de vista da burguesia. O comunismo teria sido possível naquela época? Explico a ele que o c[omunismo] é um modo de produção que depende da possibilidade de produção coletiva de mercadorias, e que o proletariado francês não estava em condições de desenvolver seus recursos produtivos na mesma medida que a burguesia. Ele tem dificuldade de reconhecer que a questão de saber se era errado abraçar o comunismo naquela época é uma pista falsa.

18. 8. 40

H[ella] W[uolijoki], durante o café comprado no mercado negro e servido após uma sauna, conta a história do jornalista sueco Snellmann que foi o verdadeiro fundador do nacionalismo finlandês. Ele era um estudioso de Hegel, e é interessante ver como a influência de Hegel se faz notar na Prússia e na Rússia, dois países com uma burocracia estatal fortemente opressiva e um vigoroso movimento revolucionário. S. só conseguiu ser reconhecido professor por um decreto do governador russo. Os finlandeses suecos, isto é, a classe mais alta que alimentava tendências pró-Suécia, despacharam-no para uma cidadezinha do interior a mil quilômetros de Helsinque. Ele aceitou o emprego, convencido como estava de que podia organizar um movimento finlandês em qualquer parte "dentro de três anos". De imediato fundou um jornal e pugnou pela introdução do finlandês nas escolas e nos sistemas legal e administrativo. Quando enfrentou o governador russo, razão e realidade se defrontaram e descobriram que eram aparentadas. O governador foi para Moscou, não com os argumentos de S., mas com a impressão que teve dele, e logrou aprovar tudo. S. viu o que era o poder. Tornou-se então Ministro das Finanças e criou o marco finlandês. S. foi um duplo traidor pois traiu os suecos para os finlandeses – vê-se aqui como não somente as classes mas ocasionalmente também as nações selecionam seus líderes dentre seus inimigos – e a classe mais alta para a classe mais baixa. Na verdade, a indústria que estava em mãos suecas podia se desenvolver mais dentro de uma aliança com os russos do que se ficasse dependente da Suécia. Os russos só ocupavam posições políticas na Finlândia, não econômicas. E S. também pareceu trair a classe mais alta para a classe mais baixa na questão da linguagem, embora isso também não resista a uma análise acurada. A multidão surda e muda é cada vez menos capaz de servir à competição econômica à medida que essa competição se torna cada vez mais acirrada. O capital dos finlandeses suecos curvava-se simultaneamente ao jugo do czarismo e do nacionalismo finlandês. Na velhice S. se tornou um pilar da reação.

Enquanto exponho várias técnicas decorrentes da teoria dramática não-aristotélica para a peça que H. W. planeja sobre S., como pequenas omeletes fritas no sangue de vitelinhas, acompanhadas de tomilho e creme azedo.

19. 8. 40

A sauna da fazenda é uma pequena cabana quadrada de madeira à beira do rio. A gente atravessa o vestiário e entra num quartinho escuro dominado por um imenso fogão de pedra. Retira a tampa de madeira e derrama água quente de um vaso de ferro, que fica ao lado do fogão, sobre pedras redondas do tamanho do nosso punho amontoadas diretamente no fogo. Depois sobe alguns degraus para uma plataforma de madeira e se deita lá. Quando começamos a suar a gente fustiga os poros abertos com galhos de bétula, depois sai e mergulha no rio. Quando sai do rio – a água fresquinha não parece fria – deixa para trás uma trilha de folhas de bétula. À noite também a gente encontra algumas na cama. "Você dorme com a bétula", diz H. W. Soldados finlandeses construíram saunas nos postos mais avançados.

19. 8. 40

Atualmente, tudo que posso escrever são esses pequenos epigramas, a princípio estrofes de oito versos, e agora só de quatro versos. Estou deixando de lado o *César* já que a *Alma boa* não está terminada. Quando abro o *Messingkauf*, só pra variar um pouco, é como se recebesse uma rajada de poeira na cara. Pode-se imaginar esse tipo de coisa vindo sempre significar qualquer coisa novamente? Essa não é uma pergunta retórica. Eu seria capaz de imaginá-la. E não se trata das vitórias atuais de Hitler, mas pura e simplesmente do meu isolamento no que diz respeito à produção. Quando escuto as notícias no rádio pela manhã, ao mesmo tempo que leio a *Life of Johnson*, de Boswell, e lanço um olhar à paisagem de bétulas no meio da névoa perto do rio, então o dia antinatural começa, não sobre uma nota dissonante, mas sobre nota nenhuma. Este é o *tempo nos intervalos*.

Brentano, a quem escrevi pela primeira vez depois de um longo período, para pedir notícias de Feuchtwanger, responde que não sabe de nada, odeia a Inglaterra e espera que ela no futuro perca o gosto de despreocupadamente declarar guerra a "nós". Parece ser verdade que há grande indignação na Alemanha por ter Dschärdschild instruído seus aviadores a bombardear (de acordo com um plano, parece) monumentos culturais alemães, como a casa ajardinada de Goethe, em Weimar, ou um mausoléu de Bismarck.

20. 8. 40

De noite mais uma vez tomo nas mãos *O livro de devoção caseira*. Este é o ponto em que a literatura alcança o estágio da desumanização que Marx observou no proletariado, junto com o desespero que inspira as esperanças do proletariado. O grosso do livro fala de declínio, e os poemas seguem todo o percurso do esfarelamento de nossa sociedade. Beleza fundada em destroços, andrajos convertidos em artigos de luxo. A nobreza chafurda no pó, a falta de sentido é saudada como meio de libertação. O poeta não tem mais nenhum senso de solidariedade, nem mesmo consigo. *Risus mortis*. Mas não falta força.

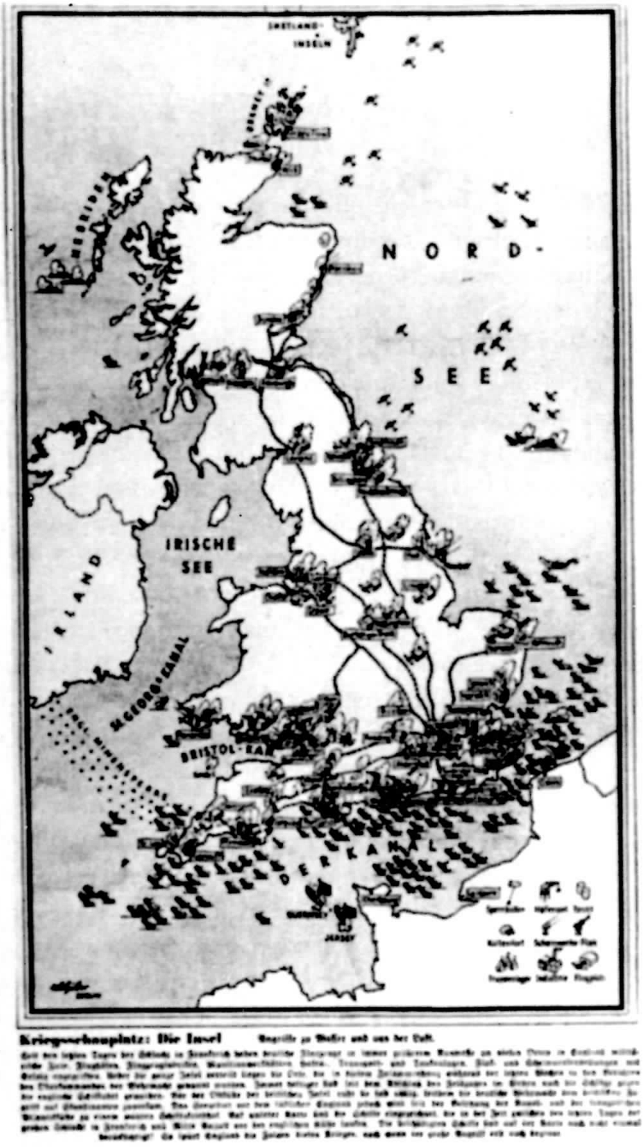
21. 8. 40

O livro de Boswell me faz pensar na Alemanha. Estranho como lá os tipos são amorfos, salvo onde, nas províncias, são broncos e incivilizados. E a Alemanha tem províncias mas não tem capital. A rápida unificação nacional deixou-as atônitas. De fato, se se procura um cenário para um drama, dificilmente se encontra um que seja famoso, ou que tenha um caráter próprio, dificilmente se acha uma cidade que pareça grande, ou mesmo poética. Foi preciso o regime atual para criar panos de fundo, se bem que pavorosos, e uma certa poesia soturna circula pelas charnecas com seus acampamentos, e os prepostos do pintor de paredes dão às cidades do Reno um tom shakespeariano. Até Munique adquiriu certa importância com suas cervejarias em que se registrou o primeiro *putsch* sangrento, o pavilhão dos generais, a casa marrom, e a negociata envolvendo a

Tchecoslováquia. A Alemanha entra em cena tarde como nação, e que nação...

22. 8. 40

A faxina lingüística em que me meti com os Epigramas finlandeses dirige naturalmente meus pensamentos para a evolução da poesia. Que decadência! Aquela esplêndida unidade, tão cheia de contradições, desmoronou logo depois de Goethe; Heine seguiu a linha totalmente profana, Hölderlin a linha totalmente pontifical. Destas, a primeira viu a crescente dissipação da linguagem, porque a naturalidade só pode ser alcançada por meio de pequenas infrações das regras formais. Além do mais, isso é sempre um negócio bastante irresponsável, e o efeito que um poeta obtém por ser epigramático o absolve de toda e qualquer obrigação de se empenhar na busca de efeitos poéticos, sua expressão se torna mais ou menos esquemática, desaparece toda a tensão entre as palavras, e a escolha de palavras passa a ser descuidada: à luz de padrões poéticos, bem entendido, pois a poesia lírica tem seu próprio substituto para o chiste. O poeta só representa a si mesmo. Já a linha pontifical, no caso de [Stefan] George, sob a máscara do desprezo pela política, tornou-se desavergonhadamente contra-revolucionária, quer dizer, não apenas reacionária, mas também atuante a serviço da contra-revolução. George era destituído de sensualidade e tentava compensá-la com uma refinada abordagem culinária. Também Karl Kraus, o representante da outra linha, não é sensual, já que era um homem de espírito e nada mais. A unilateralidade de ambas as linhas torna o julgamento cada vez mais difícil. Em George encontramos um subjetivismo extremo que tenta parecer objetivo ao adotar formas clássicas. Apesar de toda a aparente subjetividade, a poesia de


SHETLAND-INSELN
HEBRIDEN
NORD-SEE
IRISCHE SEE
IRLAND
ST. GEORGS-KANAL
BRISTOL-KANAL
DER KANAL
JERSEY

"Zona de Guerra: A Ilha. Ataques por mar e pelo ar." *Berliner Illustrirte Zeitung* de 24 de agosto de 1940.

Kraus está realmente muito mais próxima do objeto, contém mais matéria. Kraus é bem mais fraco do que George, o que é desastroso. Quanto ao mais seria muitíssimo melhor. Ambos estão em oposição à burguesia (G[eorge] é clérico-feudal, o "paganismo" nele é naturalmente religião; K[raus] é crítico "radical", mas de feitio idealista, liberal), e isso pelo menos revela em ambos os casos como é necessário sacrificar os interesses burgueses para preservar a linha cultural. A escola de George só produz resultados se se atém à tradução. Pois esta lhe fornece a matéria que de outra maneira não tem meios de conseguir. A poesia de K[raus] dificilmente é uma ilustração muito boa de suas doutrinas lingüísticas e poéticas; estas devem ser seguidas diretamente.

24. 8. 40

Não lancei mais do que um olhar sobre um pequeno volume de poesias de Wordsworth na edição organizada por Arnold. Deparei com *"she was a phantom of delight"* e fui levado por essa peça, agora longínqua, a refletir sobre como é variada a função da arte, e como é perigoso promulgar leis. Até mesmo rótulos como "idílio pequeno-burguês" são arriscados. Há de fato algumas tendências pequeno-burguesas que visam à perpetuação e ao fortalecimento da pequena burguesia como classe, mas dentro da pequena burguesia há também outros tipos de tendências que conflitam com aquelas. O pequeno-burguês que atualmente patrulha os campos da Inglaterra equipado com espingarda de caça e coquetel Molotov ("usado contra tanques na guerra civil espanhola", como nos assegurou um general no rádio) tem até certo ponto motivos bastante legítimos para culpar seus Wordsworths; mas é justamente em situações desumanizadas como estas que

"a lovely apparition, sent
to be a moment's ornament"
["encantadora aparição, enviada
para ser o adorno de um momento"]

ajuda a evocar outras situações menos dignas da raça humana. Certamente o nosso é um tempo em que o poema já não serve para *"to haunt, to startle, to waylay"* ["assombrar, surpreender, assaltar"]. A arte é uma esfera autônoma, embora de maneira nenhuma autárquica. Algumas teses:

1) Possível critério para uma obra de arte: enriquecerá ela a capacidade de experiência do indivíduo? (Um indivíduo, talvez, que avança e é depois alcançado pelas massas que se movem numa direção previsível.)

2) Pode enriquecer a capacidade de expressão que não é a mesma que a capacidade de experiência, e sim mais como uma capacidade de comunicação. (Talvez a pergunta seja: até que ponto o como está ligado ao quê e o quê ligado a classes específicas.)

3) A poesia não é nunca mera expressão. Sua recepção é uma operação da mesma ordem de, digamos, ver e ouvir, isto é, alguma coisa muito mais ativa. Escrever poesia deve ser visto como uma atividade humana, uma função social de tipo totalmente contraditório e alterável, condicionada pela história e sucessivamente condicionadora dela. É a diferença entre "espelhar" e "segurar um espelho".

27. 8. 40

Para minha grande alegria recebo de Estocolmo a notícia de que foi confirmada em Nova York a chegada de Feuchtwanger em Lisboa. Ele não me saiu da cabeça um só dia nestas últimas semanas.

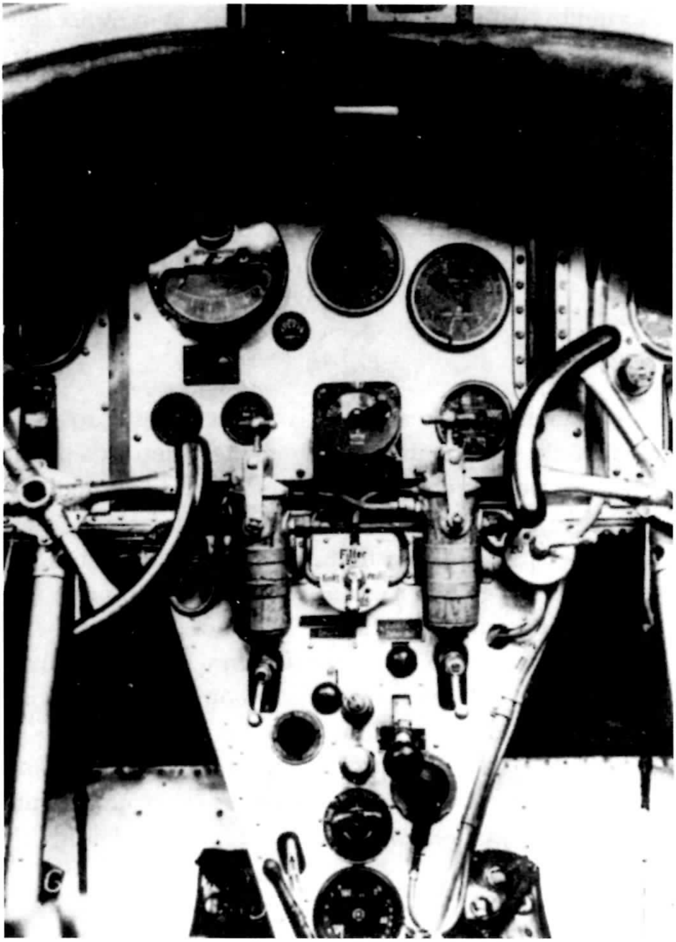
Tombrock envia águas-fortes para a *Vida de Galileu.*

São muito bonitas. Ele estudou Breughel com muita aplicação e inteligência. E essas estampas também têm a desenvoltura e a vivacidade que são importantes para a história e a crítica.

Comecei com H[ella] W[uolijoki] uma peça popular para um concurso finlandês. Aventuras de um proprietário de terras finlandês e seu chofer. Ele só é humano quando está bêbado, pois é quando esquece seus interesses.

28. 8. 40

Nos epigramas da antiga Grécia os utensílios feitos pelo homem são, sem nenhuma cerimônia, assuntos da poesia lírica, as armas também. Caçadores e guerreiros dedicam suas armas aos deuses. Não faz a menor diferença se a seta vai traspassar o peito do homem ou da perdiz. Em nossa época, são em grande parte os escrúpulos morais que impedem o aparecimento de uma poesia dos objetos. A beleza de um avião tem um quê de obsceno. Na Suécia, antes da guerra, quando propus um filme com o lema "o avião para jovens operários" – uma arma em mãos confiáveis –, querendo apenas dar expressão ao sonho de voar, sonho básico do homem, logo veio a objeção: "você certamente não pretende que eles sejam pilotos de bombardeiros!"



A poesia dos objetos (1): a carlinga de um avião.

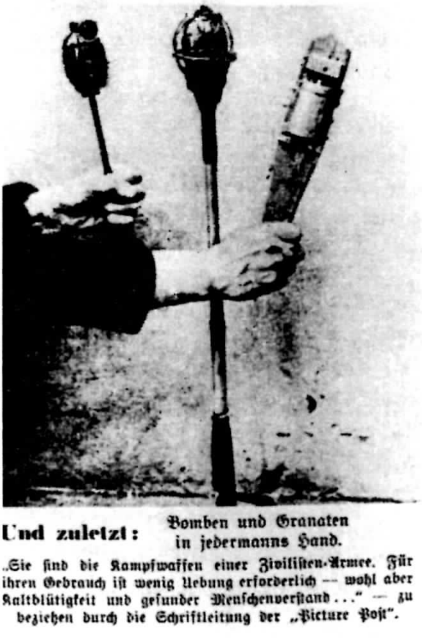
29. 8. 40

Mais uma vez epigrama grego:

Este curvo arco e a aljava
Que emitiram tantas setas fatais
Pendem aqui, Febo, em tua honra,
Dons ofertados por Prômacos.
As setas não te pode ele oferecer:
Terror sangrento dos combatentes,
Presas estão no peito de muitos homens,
Presente de hóspede e uma dor mortal.
(Mnasalkas, segundo Oehler)

Ó lança de freixo, matadora de homens,
Aqui te deponho, pois nunca mais
Tua lâmina de bronze quero ver
Manchada de sangue do inimigo.
Aqui onde se guarda a glória de Atenas,
Neste majestoso templo, toma assento
E proclama as virtudes varonis e a vitória
De Equecrátides de Creta.
(Anyte, segundo Oehler)

Fui outrora um par de chifres, ostentado
Por uma cabra montês, dessas que escalam
Altos penhascos, e em meus cabelos crespos
Não raro havia uma coroa de verdes folhas.
Agora para fazer um arco para Nicômaco
Um mestre-torneiro me rejuntou com esmero,
Habilmente me poliu e me ajustou
Uma correia de couro de boi que não se rompe.
(Simias, segundo Oehler)



Und zuletzt: Bomben und Granaten
in jedermanns Hand.

„Sie ſind die Kampfwaffen einer Ziviliſten-Armee. Für ihren Gebrauch iſt wenig Uebung erforderlich — wohl aber Kaltblütigkeit und geſunder Menſchenverſtand...“ — zu beziehen durch die Schriftleitung der „Picture Poſt“.

A poesia dos objetos (2): bombas e granadas para o homem comum. Foto: *Picture Post.*

2. 9. 40

Trabalho em *Puntila*. A peça de H[ella] W[uolijoki], pronta até a metade, é uma comédia, um quadro de gênero. (Puntila sóbrio é apenas Puntila bêbado com ressaca e portanto de mau humor, o clichê do pinguço. Seu chofer é um *gentleman* que viu uma fotografia da filha de Puntila e se candidatou ao emprego de chofer. Etc.) Mas há também um filme dela que rende alguns valiosos elementos épicos (a viagem à procura de birita legal e a escalada da montanha). O que tenho a fazer é realçar a farsa subjacente, desmantelar as conversas psicologizantes e assim ganhar espaço para narrativas da vida popular finlandesa ou para a emissão de opiniões, encontrar uma forma teatral para a contradição "patrão" e "criado" e devolver ao tema sua poesia e comicidade. Esse tema mostra como H[ella] W[uolijoki], apesar de toda a sua inteligência, experiência de vida, vitalidade e talento de escritora, é tolhida pela técnica dramática convencional. Que extraordinária contadora de histórias ela é, sentada em seu banquinho de madeira e fazendo café! Tudo sai biblicamente simples e biblicamente complexo.

6. 9. 40

Mergulhado em *Puntila*. A coisa toda repousa na entoação. Me dá um grande prazer. Do século XVIII em diante os ingleses e os franceses têm somente comédia, enquanto os alemães ainda não a têm no século XIX. Puntila e seu criado Kalle encaixam-se perfeitamente na galeria de Baal, Kragler, Anna Balicke, Gaveston, Galy Gay, a viúva Begbick, Joanna D'Arc, Mauler, o arrendatário Callas, Galileu, Coragem, Shen Te.

7. 9. 40

Goethe absorveu mais de seu tempo do que Schiller. Ele fomentou a libertação pessoal, não a política, não a libertação do coletivo, mas sim a do indivíduo. Na questão da ideologia, portanto, vemos que Schiller está melhor provido de material da época.

10. 9. 40

São doze e vinte. Acabo de ouvir o locutor em Londres, que está sob bombardeio aéreo. Ele está no abrigo subterrâneo, os bombardeiros alemães estão de novo sobre a "capital do mundo". O fogo dos bombardeios de ontem e anteontem ainda campeia "sob controle em quase todos os casos". Contam que o proprietário de um estabelecimento comercial da *city* pôs um letreiro na fachada dizendo: "Fundado em 1628, ainda em funcionamento."

Os cortiços em volta das docas estão em chamas.

12. 9. 40

Nada é mais estranho à arte do que tentar "fazer alguma coisa a partir do nada". Em arte não se pode obviamente dizer que os grandes homens só tratam sempre dos grandes temas, ou que aquilo em que tocam se torna grande. O que fazem é tornar pequeno o pequeno e grande o grande. Há tanta coisa em qualquer tema, e é justamente esse tanto que se deve extrair dele, nem mais nem menos. Se se força demais o tema, tudo está perdido. Se um tema está esgotado, sente-se uma impressão imediata de vazio. Acrescentar profundidade ao seu tema é arrebentar o fundo do barril. Sem dúvida toda potencialidade inaproveitada num tema clama por vingança impiedosa. Não importa que muito "mais" esteja lá; o que importa é que isso está faltando.

14. 9. 40

Também Dudow fugiu de Paris, mas com uma grave pleurisia, parece. Está morando na Suíça, à míngua. O pior é que não posso mandar nada pra ele.

Ataco a cena final (nona) de *Puntila*. O esboço tem certas deficiências que provêm de minha fonte, e o tom Schweik impõe certas limitações, mas de modo geral estou gostando muito, e é pura diversão depois da peça de Se-Tsuan. No intervalo leio uma controvérsia entre Matthew Arnold e Newman sobre traduzir Homero. Mais uma vez: que literatura têm esses ingleses!

14. 9. 40

Pela janela observo um trabalhador rachar lenha no galpão defronte. Ele trabalha num ritmo tão perfeito e com tamanha facilidade que penso naqueles clipes de cinema que são rebobinados de modo que um cavalo caído se levanta em câmara lenta e salta, não, flutua, de volta por cima do obstáculo, e há total lógica na execução de maneira que nenhum momento insignificante fica de fora do movimento completo. Enquanto a mão esquerda apanha a tora no chão, a direita põe o machado em movimento; é como se atravessasse manteiga, como se o próprio peso da ferramenta a fizesse transpassar a tora. Se um segundo golpe é exigido por um nó na madeira, o homem parte a primeira lasca sem nenhuma dificuldade, sem parar para fazer pontaria. A certa altura uma tora fica sem ser rachada, ele não se curva para pegá-la, irá apanhá-la mais tarde ou a deixará onde está. Sua mão já se move para outra tora. O espetáculo é ainda mais impressionante porque tudo o que posso ver são as mãos trabalhando, o homem está na sombra dentro do galpão.

16. 9. 40

Seria inacreditavelmente difícil expressar meu estado de espírito enquanto acompanho a batalha da Grã-Bretanha pelo rádio e nos péssimos jornais fino-suecos, e depois escrevo *Puntila*. Este fenômeno intelectual explica não somente que tais guerras podem existir mas também que obras literárias podem ainda ser produzidas. A bem dizer *Puntila* não significa nada pra mim, a guerra tudo; sobre Puntila posso escrever praticamente qualquer coisa, sobre a guerra, nada. E não quero dizer apenas que não "posso"; na verdade não "sou capaz".

É interessante notar como a literatura, enquanto atividade prática, está tão distanciada dos centros onde ocorrem acontecimentos decisivos.

19. 9. 40

Terminei *Puntila*. O trabalho transcorreu sem maiores dificuldades, já que eu contava com alguns modelos de fala, cada um com cerca de vinte linhas (o tom de Puntila, o tom de Kalle, o tom do juiz). Datilografei no formato in-quarto, vinte linhas por página, com margem larga, em papel oleado fino, com cópia. Isso é um luxo, e o entrelinhamento anormal e o destaque dado aos papéis exigiram trabalho extra, que ampliou o peso dos diálogos. O estilo da peça dissolveu-se na aparência externa do original datilografado – é um vitelinho cevado. Mais paisagem nela do que em qualquer outra peça minha, exceto talvez *Baal*. O tom não é original, é o modo de falar de Hasek em Schweik, já usado por mim em *Coragem*. O plano das cenas foi traçado rapidamente, a duração delas estava predeterminada e de modo geral foi respeitada. A visita à feira de trabalhadores de aluguel foi uma idéia tardia; realizou-se há poucos dias perto daqui.

20. 9. 40

Foi só neste verão, quando leio mais inglês, que compreendi de verdade o que é uma literatura nacional e portanto literatura como tal. Essa série imensa de gerações do mundo literário, essas rixas e declarações, essas inovações, que na realidade se assemelham mais a ajustes, essa tradição que facilita o progresso em vez de estorvá-lo! Esses literatos de três séculos parecem viver na mesma cidade ao mesmo tempo, eles se conhecem e tentam sobrepujar uns aos outros, há uma bolsa de valores que registra méritos, guerras, batalhas, fatos autênticos, monumentos reais. E é tudo concreto. Trata-se de livros, adiantamentos e tiragens, é um gigantesco comércio de idéias e reputações.

21. 9. 40

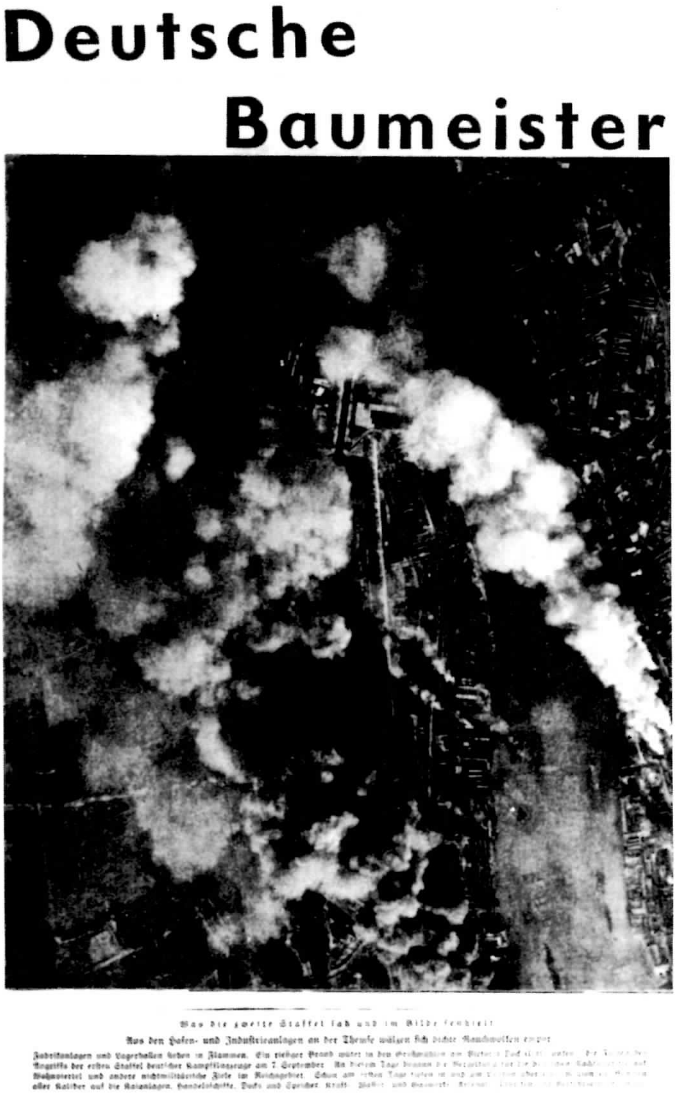
A *Berliner Illustrirte* ainda é muito interessante. No número 38 encontro em páginas sucessivas fotos de Londres bombardeada e depois *arquitetos alemães.*

22. 9. 40

Em duas semanas de escola em Helsinque, Steff leu o *Fausto* (as duas partes) e está muito contente. Sabe alguns versos de cor. Leitura adicional: J[akob] Burckhardt (já que o *Fausto* tem alguma coisa a ver com a Renascença), a tradução que Goethe fez de Cellini, Vasari. Ficou muito impressionado com *O processo*, de Kafka.

24. 9. 40

H[ella] W[uolijoki] está lendo *Puntila* e parece muito assustada. Não é dramático, não é divertido etc. Todos os personagens falam do mesmo jeito, e não de maneira diferenciada como na vida e nas peças de H[ella] W[uolijoki]. Trechos como a conversa do juiz com o advogado na cozinha são chatos (algo a que os finlandeses não estão desa-



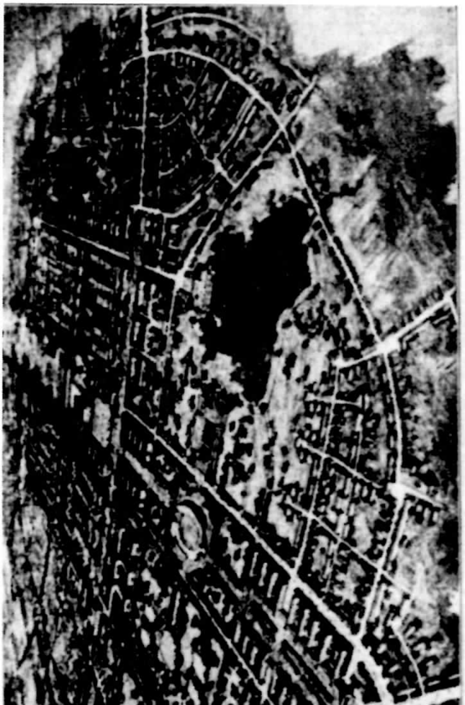
Deutsche Baumeister

Was die zweite Staffel sah und im Bilde festhielt

Aus den Hafen- und Industrieanlagen an der Themse wälzen sich dichte Rauchwolken empor

Construtores da Alemanha (1): "O que a segunda onda viu e fotografou." Incêndios nas margens do Tâmisa. Foto: *Berliner Illustrirte* de 19 de setembro de 1940.

(2) Novo plano das obras de Hermann-Goering na Alemanha central. Arquiteto: Rimpl. Foto: *Berliner Illustrirte* de 19 de setembro de 1940.



Eine Stadt für 120000 Menſchen wird nach einheitlichem Plan gebaut.

Es iſt in der Geſchichte ſelten, daß große Städte nach einheitlichem Willen in wenigen Jahren entſtehen. Meiſt wachſen Siedlungen und Städte aus kleinem Kern in Jahrzehnten oder Jahrhunderten. Heute wachſen vor unſeren Augen große Wohnviertel und Arbeiterſtädte in kurzer Zeit empor. Die größte Neuanlage wird die Stadt der Hermann-Göring-Werke in Mitteldeutſchland ſein, die unter Leitung von Regierungsbaumeiſter Rimpl gebaut wird.

Nummer 38 19. September 1940

costumados) e não fazem avançar o enredo. Kalle não é um chofer finlandês. A filha do proprietário de terras não pode tentar pegar dinheiro emprestado com o chofer (mas pode presumivelmente querer casar com ele, como na peça de H[ella] W[uolijoki]), tudo é épico demais para ser dramático. Haverá muito mais coisa nisso, e pode-se provar logicamente como são irrealistas os estereótipos naturalistas ou a psicologia popular do jornal das famílias, ou erros de construção etc., mas provar o que é prosa divertida ou sublime é outra questão. Além disso, é de desejar que H[ella] W[uolijoki] não seja desestimulada a preparar a peça para os jurados, e de noite conversamos sobre isso e consegui, até certo ponto, tranqüilizá-la. Fiz ver a ela que não me parecia desejável um excesso de suspense, já que as pessoas não riem direito se os músculos da barriga estão tensos, que a riqueza e a vitalidade de Puntila não precisam ser expostas numa torrente de palavras e podem ser mostradas por gestos, e que mesmo os finlandeses não precisam ficar entediados ao ouvir a descrição de "coisas que conhecem". Por mais inteligente, modesta e ávida por aprender que H[ella] W[uolijoki] seja, não me foi possível fazê-la entender que o andamento e o aspecto de minhas cenas correspondiam ao andamento e à aparência do próprio Puntila com todo o seu desnorteio e relaxamento, todos os seus rodeios e delongas, todas as suas repetições e freqüentes indisposições. Ela quer trazer as mulheres de Kurgela mais cedo, logo depois de terem sido convidadas, para garantir que o público não as esqueça. Ela não consegue ver nem a beleza de terem sido praticamente esquecidas, não somente pelo público mas também pelo próprio Puntila, para então fazê-las aparecer muito tempo depois da manhã do convite. Nem o fato de que ninguém espera realmente qualquer conseqüência quando Puntila as convida naquela bonita manhã, pois o convite era uma formalidade e a vinda delas uma gafe.

25. 9. 40

Tombrock envia suas águas-fortes para *Vida de Galileu*. Há belas peças entre elas, embora no conjunto ele ainda não se mostre capaz de manter um estilo consistente. Na verdade dá a impressão de ser um colecionador de estilos ou efeitos. O próprio Galileu é bastante falso, etéreo demais, o tipo de coisa que as pessoas geralmente imaginam que é um astrônomo. Ele tem que ser gordo, socraticamente feio, com os pés na terra, um físico.

H[ella] W[uolijoki] me dá *Chink Okichi*, de Yuzo Yamamoto, uma boa peça cujos direitos lhe pertencem. Esboço rápido uma cena e algumas marcações com base na (má) tradução inglesa. Tem tudo para ser uma Judite japonesa, isto é, uma história de um feito heróico.

25. 9. 40

Uma coisa que durante muito tempo me atrapalhou ao escrever para o palco: eu queria contar uma parábola para a edificação geral, mas não imitar a vida, com as contradições que ela atira para todos os lados, ou menos ainda estimular emoções e assim massagear espíritos exaustos. Atualmente animar outras pessoas bem que pode ser a tarefa de um homem sensato, e o sábio pode extrair muita coisa de uma vida, por mais emaranhada que ela seja. Mas esta é uma outra sabedoria e é fabricada com uma outra atitude; o contador de histórias por assim dizer renuncia à sua dignidade, isto é, à sua dignidade pessoal, não à sua dignidade profissional, visto que seus olhos reviram, seu pulso dispara e suas mãos tremem com a avidez do batoteiro quando mistura as cartas de um baralho marcado. Se eu não tivesse essa imagem em minha mente, poderia ter feito peças muito mais ingênuas, mais vívidas, e também mais desesperadas.

H[ella] W[uolijoki] acha que *Chink Okichi* é demasiado épica e que a segunda metade conseqüentemente se esgarça. A verdade é que o feito heróico da peça ocorre no terceiro ato, mas o declínio continua por mais nove cenas. Além disso, o feito heróico é descrito com tanto comedimento que é esquecido tão logo é relatado, exceto onde faz parte da lenda nacional. Seria a mesma coisa se eu escrevesse um *Guilherme Tell* e o deixasse viver mais vinte anos depois de matar Gessler.

1. 10. 40

Estava mergulhado no *Jacques, o fatalista*, de Diderot, quando me ocorreu uma possibilidade de pôr em prática o velho plano de Ziffel. Me impressionou muito a maneira como Kivi organiza os diálogos. Para culminar, o tom de *Puntila* ainda está nos meus ouvidos. Escrevi dois pequenos capítulos, a título de experiência, e chamei o conjunto de *Conversas de refugiado.*

A folhagem está ficando amarela, as vacas são levadas para os abrigos, chove muito.

3. 10. 40

H[ella] W[uolijoki] está vendendo Marlebäk. O empreendimento se torna cada dia mais difícil de administrar. Como não há gasolina à venda, a agricultura reverte aos cavalos e aos músculos dos homens, e a capital do país recua para o ponto em que se achava no fim do século passado. Transportar leite para a estação vira um problema, toma quatro horas em vez de meia hora. Não há mais pessoal para manter a coisa funcionando, e é quase impossível alimentar mais gente. O valor da fazenda subiu desde que os alemães obtiveram direitos de passagem para a Noruega na semana passada.

H[ella] W[uolijoki] está muito contente com *Puntila*. Diz ela que ao traduzir o texto para o finlandês pôde ver que a peça é muito rica e que Puntila se tornou uma figura nacional.

7. 10. 40

De volta a Helsinque. Desapareceram os sacos de areia, as janelas revestidas de tábuas e os carros pintados de branco da guerra de inverno; em vez disso, encaro minha primeira fila na frente de uma leiteria. Temos dois quartos e uma cozinha na Repslagergatan, no bairro portuário. Avisto o céu, um trecho do porto com pequenos navios a vapor e os barracões de madeira de uma fábrica de engradados. A casa é moderna, os quartos caiados.

Discuti com Parmet a música de *Coragem*. Eu queria que os números fossem interlúdios mecânicos, com alguma coisa da repentina fanfarra que sai das máquinas automáticas das galerias. Os músicos acham difícil resistir a fazer tudo sozinhos e deixar espaço para o palco, e igualmente difícil manter a individualidade ao mesmo tempo que se subordinam à função (dramatúrgica). Estão mais interessados na tarefa de sublinhar musicalmente os gestos e as mudanças de gestos, mas, ainda assim, receiam dar a impressão de ser um Weill diluído, Weill que foi o primeiro a fazer o que eu precisava para o palco. Eu disse a Parmet que o segundo homem a escrever um soneto passou maus momentos tentando evitar a pecha de plagiário.

8. 10. 40

Que riqueza de material para o teatro há nas fotos dos semanários ilustrados fascistas! Esses canastrões compreendem a arte do teatro épico, dando a acontecimentos banais um ar de momento histórico.

IN ROM

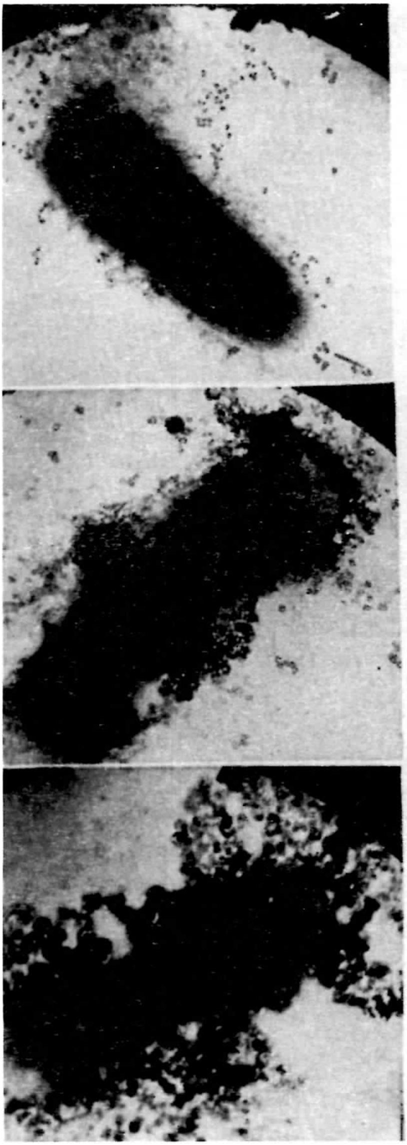
Die Achſe formt das neue Europa

Im Arbeitszimmer des Duce im Palazzo Venezia: Nach [illegible] Geſpräch verabſchiedet ſich Reichsaußenminiſter von Ribbentrop vom Duce. Rechts Italiens Außenminiſter Graf Ciano, hinter dem deutſchen Reichsaußenminiſter der deutſche Botſchafter in Rom von Mackenſen, links Italiens Botſchafter in Berlin Dino Alfieri.

O ministro do exterior da Alemanha von Ribbentrop despede-se de Mussolini após algumas horas de conversação em Roma.

10. 10. 40

Em *Signals* (uma revista de propaganda alemã em inglês) fotos tiradas com uma lente elétrica.



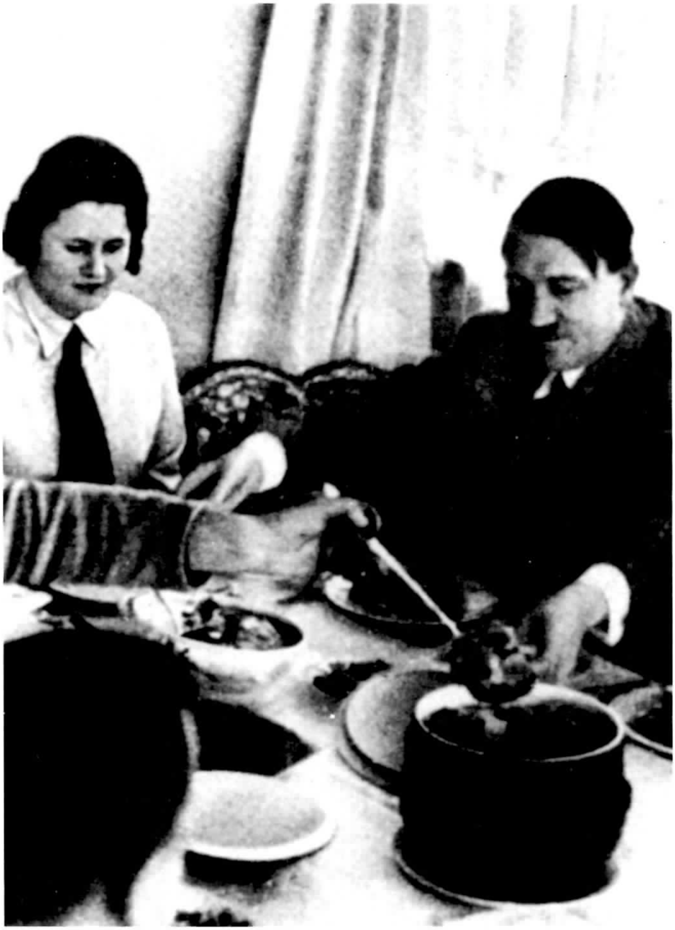
War among the invisible microbes

A harmless colibacillus brought into contact with its specific enemies, the Coliphagocytes, "devourers of coli." In a very short time the phagocytes collect and are here seen as tiny round bodies for the first time by the human eye, on the surface of the much larger colibacillus. (Illustration above.) In a short time the bacteria have been damaged at many places by the phagocytes and the plasm exudes from the damaged places (illustration below.)

The destruction is now complete. The colibacillus is quite empty and deformed. It collapses; the phagocytes have done their work. This is the first time in the history of medicine that this dramatic process in the "life of the underworld" has been photographically registered.

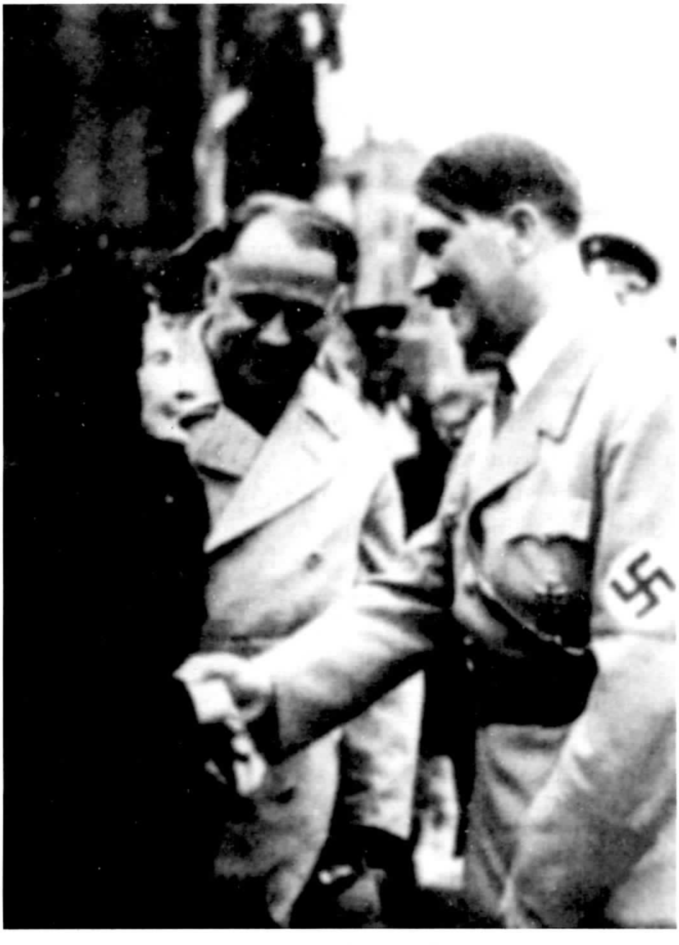
Microfotografias de um bacilo sendo atacado e destruído por fagócitos. Foto: *Signals*, revista alemã.

15. 10. 40



Vejam: prefiro sempre o trivial variado,
Eu que não me escravizo a desejos sensuais,
Salvo o de ter o mundo a meus pés, dominado.
De vocês quero só seus filhos. Nada mais.

15. 10. 40



Deixai vir a mim as damas idosas!
Que vejam com seus próprios olhos o homem
A quem seus filhos servem pressurosos
Enquanto ele abre as covas em que somem.

16. 10. 40

Um livreiro daqui me pediu que fizesse uma conferência sobre teatro para um teatro de estudantes, e eu propus a palestra "Sobre teatro experimental", que fiz em Estocolmo há um ano e meio. Ao dizer o título tive a sensação de estar falando de um tema totalmente antiquado, e não apenas de um assunto despropositado em tempo de guerra. O termo "experimental" tem agora o mesmo som desagradável que deve ter tido no período pré-Bacon. A dinâmica dos acontecimentos na Europa é o esgotamento do velho, os agitados estertores do obsoleto que nada tem do experimental em sua composição. As tentativas de um homem que caiu num pântano de alcançar terra firme não valem como experimentos. Querer o novo é antiquado, o que é novo é querer o velho.

Um músico a quem dei trechos de *Coragem*, junto com algumas instruções, para que os musicasse, compôs três músicas, tocou-as para seus amigos, sentiu-se como se estivesse copiando Weill e desistiu. De nada adiantou eu lhe explicar que ele só retinha o princípio, um princípio não inventado por Weill. (Contei a ele como conheci Weill, que era na época aluno de Busoni e Schreker, e autor de óperas atonais, psicológicas, e como assobiei compasso por compasso e sobretudo recitei versos etc.) É claro que qualquer um que usa um princípio pela segunda e terceira vez tem de admitir que será acusado de copiar, do mesmo modo que a segunda e a terceira pessoa a usar a forma do soneto. De mim também dirão que não fiz outra coisa senão me repetir. As pessoas só querem coisas como *A ópera dos três vinténs* como uma idéia original única. De qualquer maneira meus trabalhos nunca chegaram a extremos realmente; eram muito menos "modernos" do que os de outras pessoas. Alguns princípios foram estabelecidos, e foram sempre explicados e bem fundamentados.

17. 10. 40 (ver 2. 8. 40)

Conteúdo da *primeira noite* do *Messingkauf*:

1) A linha de experimentos de criação de melhores representações da convivência humana vem da comédia da Restauração inglesa, passa por Beaumarchais e chega a Lenz. O naturalismo (os Goncourt, Zola, Tchekov, Tolstói, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Shaw) marca a influência do movimento operário europeu sobre o palco. A comédia se transforma em tragédia (será que isto se dá porque o ponto de vista não muda de acordo com a classe?). Cada vez mais aparecem fatores inibitórios decorrentes da teoria aristotélica. Às representações falta concretude.

2) A ação deve conter "incidentes que despertem medo e compaixão" (*Poética*, IX, 9). A necessidade compulsiva de evocar essas emoções ou similares não deixa retratar os incidentes em termos concretos. Mas pelo menos se torna evidente que para produzir essas emoções a representação concreta não é *necessária*. As representações precisam apenas de probabilidade. Contudo, as técnicas de sugestão e ilusão impossibilitam uma postura crítica por parte do público em face dos acontecimentos retratados. Temas importantes só podem ser levados ao palco se certos conflitos privados puderem ser localizados em seu centro. Estes prendem o espectador que deve ser libertado.

3) Grandes obstáculos teóricos impedem-nos de reconhecer que a concretude com que a vida é pintada no drama aristotélico (drama que visa produzir catarse) é limitada por sua função (suscitar certas emoções) e pela técnica que isto requer (sugestão), e que o espectador tem assim uma atitude que lhe é imposta (a de empatia) e que o impossibilita de adotar uma postura crítica diante das coisas mostradas, i.e., uma atitude que o embaraça de forma tanto mais eficaz quanto melhor funcione a arte.

4) Isto me leva a uma crítica da empatia e aos experimentos com o efeito-d.

17. 10. 40

A *dramaturgia não-aristotélica* permite, em princípio, tanto o drama realista como o idealista. O antagonismo entre essas duas abordagens não a afeta, visto que ela só influi na interação da obra com o público. Ao observador superficial não parecerá automaticamente realista, já que o uso do efeito-d é desconhecido dele e introduz um elemento "artificial" na representação. A questão é especialmente obscurecida pelo fato de que um observador superficial não sabe a diferença entre realismo e naturalismo. Um bom exemplo de uma descrição não-naturalista mas realista é o pequeno texto [de Lenin] sobre *A escalada das altas montanhas.* Realistas e idealistas fazem descrições da realidade e de pensamentos. O idealista, porém, toma um ideal de beleza ou de arte como seu ponto de partida, ao passo que o realista confronta seguidamente os ideais com a realidade, corrigindo a concepção que as pessoas têm dela. O realismo não só se apresenta em contraste com o idealismo como também implica esta luta. Não apenas produz descrições da realidade como ainda as impõe contra a oposição do idealismo. Elabora traços estilísticos como o faz o idealismo, exige convicções do mesmo modo que este, mas ao mesmo tempo combate (e é neste combate que reside sua natureza) o tipo de estilização em que a realidade se perde, bem como as convicções que a violentam. Contém um elemento de relativismo. Suas descrições são relativamente realistas, se é que se pode dizer isso, ou seja, se se pretende dizer que ele faz compreender a realidade.

17. 10. 40

O ator Greid sempre usa "objetivizar" em vez de "distanciar", querendo com isto dizer representação sem sentimento. Isto me dá a oportunidade de corrigir um possível erro. Por um lado, o ato de *empatia* ocorre em conjunção com elementos racionais; por outro lado, o efeito-d pode ser usado de maneira puramente emocional. Stanislavski utiliza longas análises para chegar à empatia, e nos quadros de panorama das feiras anuais ("Nero contemplando o incêndio de Roma"; "O fuzilamento do anarquista Ferrer"; "O terremoto de Lisboa") o efeito-d é puro sentimento. No teatro aristotélico a empatia é também intelectual, e o teatro não-aristotélico emprega a crítica emocional.

28. 10. 40

Leve ataque de ciática, suficientemente desagradável para me impedir de trabalhar. Nestas ocasiões constato o quanto dependo de um bom estado de saúde para escrever. Escrevo do alto, olhando para baixo.

H[ella] W[uolijoki] me conta que Paavolainen, por quem ela tem grande estima, qualificou *Puntila* de clássica comédia nacional finlandesa. Não conhece nenhuma obra em que se tenha dito tanta coisa, de maneira tão concisa, sobre a Finlândia. Agora eu sei que o *Edda* foi escrito por um judeu e o *Isaías* por um babilônio.

1. 11. 40

Essas *descrições concretas* de acontecimentos humanos, que o teatro não-aristotélico tenta produzir, não tornam esse teatro puramente utilitário. O que se tem em mente são descrições que pintem o mundo não só para o ser humano contemplativo mas também para o ser humano ativo, isto é, o mundo é concebido como alterável. Um imperativo moral, "altere-o", não precisa estar intrinsecamente ativo nele. É que o teatro recebe um espectador que produz o mundo. Claro que não se trata de oferecer a esse

Molotov [ministro do exterior da União Soviética], à esquerda, fez uma visita de três dias a Berlim, onde solicitou garantias aos alemães. É visto aqui com von Ribentrop. Depois disso Hitler concluiu que teria de atacar a Rússia antes de qualquer invasão à Inglaterra, e ordenou que a Wehrmacht estivesse preparada em meados de maio.

espectador uma solução patenteada para os enigmas do mundo. Só como membro da sociedade tem ele condição de tomar uma decisão prática. E o conceito de *práxis* assume novo e poderoso significado. Não há tampouco necessidade real de que as descrições sejam "objetivas".

5. 11. 40

Neve. E ainda a ciática.

Os Estados Unidos estão votando hoje. Uma decisão muito importante será tomada. Desde o *pacto* nenhuma decisão foi tão importante.

De modo geral não há mais ninguém aqui que acredite seriamente na vitória da Alemanha, ao que parece. Estão chamando Dunquerque de o Marne de 1940. A incapacidade de efetuar a invasão é muito discutida.

10. 11. 40

Curioso como em discussões sobre arte você descobre que o que você está tentando fazer é entendido como especialmente primitivo e retrógrado. Como quando a crítica Hagar Olsson mencionou como sinal do atraso do público daqui o fato de que ao olhar para um quadro com uma casa ele insista em falar da casa. O que é precisamente o que a arte mais avançada tenta fazer novamente.

11. 11. 40

Estou lendo sobre a vida de Confúcio. Que peça divertida ela daria! Aos vinte anos ele é coletor de rendas e tributos a serviço do príncipe. Deste seu único emprego decente, que se parece com o de Goethe em Weimar, é desalojado por alguns cavalos e cortesãos adquiridos pelo príncipe. Faz lembrar o cachorro de Weimar. Depois passa vinte a trinta anos perambulando à procura de um príncipe que lhe permita promover reformas. Em toda parte riem dele. Morre convencido de que sua vida foi um equívoco e um fracasso. Bom seria tratar tudo isso em linguagem cômica e interpolar sua filosofia inesperadamente, os trechos que ainda parecem sábios. A cena em que ele compôs a história de Lu apegado à verdade bastaria para justificar a peça.

15. 11. 40

Já que o *teatro não-aristotélico* é habitualmente definido como teatro especialmente intelectualizado, o que não é uma boa definição, talvez coubesse, para variar, fazer uma tentativa de apresentá-lo em categorias emocionais. Isto é perfeitamente possível, uma vez que no teatro épico a linha emocional e a linha intelectual permanecem idênticas para ator e público. Seria o caso de construir uma gama de emoções com base na curiosidade e utilidade, que contrabalançaria aquela que se fundamenta no medo e na compaixão. Claro que há outras bases para as emoções. Há por exemplo a produtividade humana, a mais respeitável de todas. (Mesmo o conformismo, a concordância, a paciência devem ser construídos com base na produtividade humana.) Naturalmente o indivíduo só pode ser alcançado por intermédio das massas. No entanto, é o indivíduo que está sujeito a toda força trágica dos horrores do desenvolvimento da espécie humana e das classes ("o motor se torna o freio").

16. 11. 40

O teatro nacional finlandês está apresentando *A jovem proprietária de Niskavuori*, de H[ella] W[uolijoki]. É a primeira peça de uma trilogia sobre uma grande fazenda em Tavastland. A trilogia mostra que a fazenda não existe para as pessoas, mas as pessoas é que existem para a fazenda; que a propriedade modela a família e destrói todas as relações individuais. Os jornais não vêem nada disso. Motivo: a peça foi escrita à maneira naturalista, de modo que tudo isso é apenas pano de fundo; tudo simplesmente acontece, não chega ao primeiro plano. Os clímaces do drama não coincidem com os clímaces ou pontos de pressão do tema. (Em Shaw o centro da questão é tema de conversa ou é tratado no prefácio.)

18. 11. 40

Fiz a conferência sobre teatro experimental para estudantes (do teatro de estudantes local). Gente jovem, simpática, evidentemente sem nenhum interesse pelos estudos ou pelo teatro. Tremo só de pensar em tentar expor uma coisa como o teatro não-aristotélico para esse tipo de gente. Meu táxi tinha sido anunciado antes que uma das moças tomasse coragem e fizesse uma pergunta. Seria eu a favor de um teatro com um viés político? Prefiro me enfiar no táxi a explicar que se pode fazer teatro, com ou sem viés político, de um modo não-aristotélico.

No momento o grande dramaturgo aqui, e parece que também na Suécia, é Maxwell Anderson.

20. 11. 40

A toda hora ouvimos dizer nas discussões que o drama é uma coisa bem simples, que só precisa de uma *story* absorvente e vigorosa, bem orquestrada e representada com vivacidade e talento, uma coisa que ponha a platéia de joelhos etc. E você pensa como tudo isso está longe de ser "natural", como é conscientemente concebido e emocionalmente programado, como não passa de uma outra modalidade da venda de drogas, um produto estandardizado. Mas o produto de uma fase histórica, por mais complicado e artificial que seja, sempre tem na superfície o brilho de uma coisa natural aceitável, indiscutível em seus próprios termos. No entanto, interiormente uma contradição se escancara, uma doença, uma coisa perigosa, por mais que o produto saiba que tudo o que está tentando fazer é combater o perigo que ameaça o todo. Só se pode compreender a mudança de função do teatro se ela é explicada historicamente. Foi o naturalismo que pôs o teatro diante de uma nova função social.

4. 12. 40

No último ano Steff passava horas sentado ao lado do rádio ouvindo jazz. Aí eu o levei a um músico alemão que tocou para nós um quarteto de Mozart. Ele gostou e agora vai todo sábado a uma igrejinha onde tocam música sacra. Aconteceu a mesma coisa com a pintura. No princípio gostava de tudo que fosse mais moderno – futurismo e surrealismo. Agora compra reproduções de Dürer e Holbein. Ficou interessado no efeito-d também, tendo tido uma noção disso ao ler algumas folhas do *Messingkauf*. Aprendeu a aprender. No verão comeu muito legume verde, embora não goste de verdura, e bebeu muito leite, já que se anunciam tempos de escassez. Agora trata de se tornar mais resistente, veste o mínimo possível de roupas etc. Amplia as áreas de seu ceticismo de maneira incansável. Até bem pouco interessava-se muito pela moral. Eu o estimulei a ser egoísta, agucei sua desconfiança em relação às exigências altruístas. Isto assumiu formas perturbadoras, como se podia imaginar. Mencionei de passagem que o egoísmo do pequeno era especialmente interessante. Sendo pouco produtivo e facilmente vulnerável, não pode se dar ao luxo de ser magnânimo e só pode manter sua posição mesmo nas menores coisas por meio de extremo egoísmo. Sustentar mais de uma pessoa, isto é, ele mesmo, está acima de suas forças etc. Ainda não vi os resultados, mas suas afirmações bobas diminuíram. Até dois anos atrás ele furtava discos fonográficos de lojas e livros de bibliotecas como um descuidista. Tentei acabar com isso sem levantar a questão da propriedade, chamando a atenção para nossas circunstâncias especiais e apelando para seu senso político. Aparentemente com algum sucesso. Seu pior defeito é um certo espírito vingativo, ele não esquece as pequenas infrações dos outros e descarta rapidamente as pessoas (e, pelo visto, com prazer).

4. 12. 40

Grete está com febre alta. Como vem perdendo peso há meses, a preocupação é grande. A operação do apêndice na primavera pode ter ativado a tuberculose. Além disso, as saunas em Marlebäk foram provavelmente um erro, e agora grassa por aqui uma gripe terrível. Para completar, nossos vistos para o México chegaram e ela não está incluída.

6. 12. 40

Depois das pesquisas na *Cena de rua* devem ser descritos outros tipos de teatro do cotidiano e identificados outros exemplos de teatro na vida real. Na esfera do erotismo, nos negócios, na política, nos tribunais, na religião etc. Devemos estudar o elemento teatral nos costumes e tradições. Já fiz algum trabalho sobre a aplicação de técnicas teatrais à política no fascismo. Mas, além disso, o tipo de teatro do cotidiano a que as pessoas se entregam quando ninguém está olhando deve ser estudado, a "representação" secreta. Desse modo pode ser esboçada em nossa estética a "necessidade elementar de expressão da personalidade". *Cena de rua* constitui um grande passo no sentido de tornar a arte do teatro profana e secular e despojá-la de elementos religiosos.

8. 12. 40

Negar a autoria de Shakespeare com a alegação de que um homem tão inculto não poderia ter escrito aquelas peças não resiste a um exame atento. Bem pouca instrução fortuita é necessária para criar no palco uma impressão de conhecimento profundo. Assim como um ator, mesmo bronco, pode representar pessoas inteligentes simplesmente copiando-lhes os gestos, também o dramaturgo, se nada sabe, pode mostrar conhecimento em suas peças. Não precisa adquirir conhecimento, só precisa observar aqueles que o têm, e acima de tudo, não deve conhecer uma palavra a mais do que aquelas de que precisa para seu texto. O que me leva a pensar que um pequeno coletivo produziu as peças de Shakespeare não é que eu acredite que uma pessoa sozinha não poderia ter escrito essas peças porque uma pessoa sozinha não poderia ter tanto talento poético, ser versada em tantos assuntos e ter uma tão vasta educação geral. Só acho que tecnicamente as peças são montadas de um modo que me induz a acreditar que eu reconheço nelas os métodos de trabalho de um coletivo. Os membros do coletivo não precisam ter sido sempre os mesmos. O coletivo pode ter seguido um arranjo indefinido. Shakespeare pode ter sido a personalidade decisiva, pode apenas ter contado com colaboradores ocasionais, etc. Mas as idéias dominantes podem igualmente ter vindo de alguém de alta posição social, que constantemente utilizava S[hakespeare] como chefe de produção do texto. O uso de peças antigas, a necessidade de formar um repertório, a redação de papéis para determinados atores, o caráter das peças que mais parecem cópias com anotações para o ponto, os papéis apressadamente alinhavados, o amor ingênuo ao teatro, o engenhoso artesanato, o fato de os elementos líricos e os filosóficos serem totalmente teatrais e destituídos de qualquer existência independente, tudo isso indica que o autor pode ter sido um ator ou diretor de cena.

9. 12. 40

O teatro sueco daqui está interessado em montar *Mãe Coragem*. (?) Isso me deu oportunidade de examinar algumas cenas com o ator Greid. Decompor as grandes cenas em fragmentos é fácil; mas Greid ainda não foi capaz de propor um único título. Por exemplo, a cena 2.

Sugestão de G	*Sugestão de B*
MC, vendendo uma mercadoria que já é escassa, tira vantagem da chegada do filho. (2 cenas combinadas!)	MC lucrando com a venda de comida na cozinha do general. (a) Reencontro de C com o filho após dois anos de separação. Ela usa a chegada e a fama do filho para aumentar o preço. (b)
Eilif conta seu feito heróico.	Ela ouve contar como é perigosa a vida de soldado para o filho. *Ao mesmo tempo* Eilif é festejado pelo general por sua astúcia e ousadia ao roubar alguns camponeses.
MC fala dos maus generais.	MC se aborrece com o general porque ele exige atos de heroísmo do filho dela.
Etc.	

Um tanto decepcionado com este resultado, pesquiso métodos de criação de títulos. Seria possível estabelecer uma escala para fixar graus de eficácia e aplicá-la a cada cena. Poética, dramatúrgica, pertinente à história dos costumes, sociopolítica, psicológica (promotora do entendimento do homem) etc. Sobre esses graus podiam ser feitas frases que pudessem ser encontradas em livros de estética, história dos costumes, história, psicologia. Por exemplo, o primeiro título na cena 2 pode ser decomposto nas seguintes frases para categorizar graus de eficácia:

a) O capão e o elogio de suas características mais destacadas são poéticos.

b) A coragem aproveita-se da guerra para fazer negócio.

c) Os negociantes saqueiam seus próprios exércitos, como fazem os habitantes do país inimigo.

d) Os interesses das autoridades e do povo nem sempre são os mesmos.

e) A arte de comerciar.

10. 12. 40

Diktonius anda muito mal de finanças. Em países pequenos o único meio de ajudar os poetas líricos seria mediante subsídio estatal. Seria ainda melhor se esses auxílios tomassem a forma de encomendas do Estado. Por exemplo, o Estado poderia pagar pela tradução dos clássicos. Encomendas desse tipo fariam parte da promoção da cultura em todos os países. Haveria outras também. Peças antigas poderiam ser encenadas sem muito comentário, peças novas sem muita censura, se se desse a escritores contemporâneos a oportunidade de escrever pequenas peças, cômicas ou trágicas, que poderiam ser apresentadas depois das obras em questão. Nenhuma representação do *Fausto* que não fosse seguida por uma sátira.

11. 12. 40

Johanson exibe grande confiança já que não tem mais nada para mostrar. Os romanos, que precisavam mais do sistema que as tribos germânicas e, além disso, desfrutaram dele por mais uma década, sofrem terríveis derrotas em conseqüência disso. O último número de *B[erliner]*

Illustrirte parece até um número de *Der Stürmer*. As tribos germânicas parecem ter sido vitoriosas numa segunda campanha na Polônia. No sul de Lublin havia armazéns judeus que agora estão saqueados. Agora sabemos por que houve escassez de alimentos. Mas a batalha de Lublin mostra que as vitórias continuam. E agora Johanson entra em cena como um grande socialista. Ele tem grandes planos para os trabalhadores depois da guerra. Sobretudo culturais, mas eles ficarão ricos também. As barreiras sociais já caíram, como se vê por sua própria carreira. Ele nem chegou a estudar Direito e no entanto é o líder deles. Conta com os trabalhadores. Mesmo em 14-18 ficou impressionado com os trabalhadores. O rico tinha toda razão de defender seu país, onde vivia bem, mas e o pobre? Mesmo assim ele o defendeu! Após a derrota J[ohanson] lançou um outro olhar sobre ele, um olhar demorado e frio. Seguramente faria isso de novo, um homem como ele.

O Danúbio está congelando. Os poços de petróleo da Romênia estão em chamas. A América estuda os empréstimos de guerra. Os Bálcãs estão fechados. A Espanha assina tratados com os EUA e a Grã-Bretanha. A França recusa-se a assinar acordos de paz.

11. 12. 40

Vi o *Hamlet* do teatro sueco. Que combinação de finura e crueldade! A peça mais antiga transparece em toda parte, mas a chacina tosca parece duplamente tosca porque as intrigas foram cortadas para dar lugar às reflexões filosóficas. É sem dúvida o enredo mais cru que S[hakespeare] adaptou (o *Tito Andrônico* não conta); neste ele introduziu seu herói mais sensível. Sua vulnerabilidade redunda sempre em feridas. Não me parecem corretas as interpretações recentes que vêem o sentido da peça na apresentação de um intelectual vacilante – se bem que talvez seja nesse ponto que resida sua importância. Hamlet é simplesmente um idealista que se converte num cínico. A questão não é agir ou não agir, e sim calar ou não calar, aprovar ou não aprovar. Nada é mais engraçado que a seriedade com que nossos teatros encenam Shakespeare. Ele pode ser teatral, mas nunca é cerimonioso. Nossos filisteus não conseguem imaginar ingenuidade e cumplicidade juntas. S[hakespeare] escrevia para um pequeno teatro da máxima importância, uma espécie de cervejaria intimista ao ar livre. A grandeza dele não deve ser medida com fita métrica. Seu palco era o que chamaríamos surrealista, sem, é claro, os efeitos de choque em que o surrealismo se deleita, é um surrealismo inocente. (Tendas de comandantes de dois exércitos inimigos num *único* palco, ações simultâneas etc.) *Hamlet* é um conto de fadas até para a época de Shakespeare, um conto de fadas desordenado e sangrento, com espectros, estocadas com espadas envenenadas, exércitos em movimento etc. O final, apesar de ser uma transigência com a peça *Hamlet,* de Kyd, é uma amostra de espantosa audácia do ponto de vista de Shakespeare: todo aquele pensar e planejar, todas as aflitivas contorções de sua consciência terminam de modo incerto, fortuito, num caos de intriga e desordem. Ainda à espera de confirmação de suas suspeitas de que conspiram contra sua vida, Hamlet morre, com várias mortes no costado. Essa deplorável carnificina, desprovida de ensinamento moral, a autodestruição de um clã, só um teatro como o elisabetano podia ter produzido.

A montagem, sendo muito provinciana (isto é, cerimoniosa), me mostrou quanto depende de o ator representar a ação, e não expor o lado exibicionista e reflexivo de Hamlet. É aqui que fracassa a maioria dos intérpretes de Hamlet.

12. 12. 40

H[ella] W[uolijoki] comenta a propósito do hoje tão propalado *homem novo,* que por toda parte ela encontra o homem velho "com suas eternas características, paixões, problemas etc.". Eu acho que o próprio postulado é religioso, é o velho novo Adão. Na realidade, o homem novo é o homem velho em novas situações, i. e., aquele mesmo homem velho que está mais apto a enfrentar as novas situações, a fazer com que as novas situações avancem, o novo tema da política. Os novos modos de agir e reagir constituem o "homem novo"; o que continua sendo velho nele é o fato mesmo de que ele é humano. Todos os postulados acerca da humanidade que vão além dos postulados inerentes à situação devem ser rejeitados. Esses conceitos de novidade não têm nenhum valor.

15. 12. 40

A idade de ouro dos tuis é a república liberal, mas o tuísmo atinge de fato o apogeu no Terceiro Reich. O idealismo, tendo alcançado o ponto mais baixo, comemora gigantescos triunfos. Expresso em termos filosóficos (e portanto adequadamente): a consciência, no ponto em que é mais completamente escravizada pela existência social, tem o atrevimento de formular a lei atinente a isso da maneira mais dogmática. A "idéia" nada mais é do que um reflexo, e esse reflexo aparece de forma especialmente imperiosa e terrorista quando confrontado pela realidade.

Um aspecto menor: a disputa entre os tuis democráticos e os tuis autoritários; os primeiros santificaram os tratados impostos pela pressão econômica e depois anulados pelos truques econômicos; os últimos empregam meios militares. Nos países democráticos a natureza violenta da economia não é mostrada (i. e., é escondida); nos países autoritários é o caráter econômico da violência que não é mostrado.

18. 12. 40

Ao reunir os títulos das cenas de *Coragem* tudo que é psicológico é posto de lado, mesmo o *plot* não é levado em conta (o tema de Níobe). Também, nem é preciso dizer, as características da época.

19. 12. 40

A história do teatro moderno começa com o naturalismo. Foi aí que se deram os primeiros movimentos definidos em direção a uma nova função social. A tentativa de dominar a realidade começa com dramaturgos passivos e heróis passivos. O estabelecimento da causalidade social tem início com descrições de situações em que todas as ações humanas são puras reações. Causalidade é predeterminação. Típica é a peça de explosão. Nuvens se concentram em cima da cabeça de certas pessoas, de famílias, de grupos, aí rebenta a tempestade. O meio social tem o caráter de um fetiche, é destino. A gente representa o último ato de qualquer coisa. O novo drama começa com o não-dramático. Dois lugares-comuns: brutalidade (verismo) e ação mínima. O elemento trágico é conservado de maneira obstinada, embora algumas reformas insignificantes pudessem trazer alívio a qualquer hora. Tudo que é decisivo acontece nas entrelinhas, nos bastidores, por baixo do diálogo. O elemento ativo se introduz à força como artigo de fundo (coro falado, *song*). O teatro de agitação e propaganda do proletariado levanta-se em oposição radical; nele, a realidade é usada apenas como ilustração.

20. 12. 40

Claro que o teatro do distanciamento é um teatro da dialética. No entanto, até agora não vi nenhuma possibilidade de usar o material conceitual da dialética para explicar esse teatro: seria mais fácil para a gente de teatro entender a dialética aproximando-se dela por meio do teatro do distanciamento do que entender o teatro do distanciamento partindo da dialética. Por outro lado, provavelmente será quase impossível exigir que a realidade seja representada de maneira a poder ser dominada, sem indicar o caráter contraditório e corrente de condições, acontecimentos, figuras, pois a realidade só pode ser dominada se se reconhece sua natureza dialética. O efeito-d possibilita representar essa natureza dialética, é para isto que ele existe; isso é o que o explica. Mesmo quando se tem de decidir sobre os títulos que determinam a organização dos blocos, não basta, por exemplo, exigir apenas uma qualidade social; os títulos devem também conter uma qualidade crítica e anunciar uma contradição. Devem ser plenamente adaptáveis; assim, a dialética (contraditoriedade, o elemento do processo) deve poder se tornar concreta. Os mistérios do mundo não são solucionados, são demonstrados.

Quanto ao efeito: as emoções serão contraditórias, se fundirão umas nas outras etc. Sob todos os aspectos, o espectador se torna um dialético. O salto é dado constantemente do particular para o geral, do individual para o típico, do agora para o ontem e o amanhã, a unidade do incongruente, a descontinuidade do processo em curso. Aqui os efeitos-d se mostram eficazes.

25. 12. 40

Pensei em escrever uma peça para as crianças representarem, e *A vida de Confúcio* parece a mais adequada. Deve ser sobre um personagem importante e que também possa suportar um tratamento humorístico. Tudo considerado, a peça não precisa se destinar exatamente a um público infantil, mas podia ser escrita para ele. Tenho uma forte aversão a adaptar qualquer coisa a um determinado nível de compreensão. A experiência mostra seguidamente (penso, por exemplo, na produção de *Um homem é um homem,* pelos alunos do ginásio de Neukölln) que as crianças são muito boas em compreender aquilo que de algum modo vale a pena compreender, precisamente como os adultos. E as coisas que valem a pena para elas são as mesmas. Os processos internos da alma, nuances de atmosfera, tragédias etc., elas não querem saber disso. Uma biografia de Confúcio trataria de alguma coisa mais. Pode-se eventualmente, em determinadas circunstâncias sociais, imaginar atores infantis profissionais. De qualquer modo, a formação de atores deve começar bem mais cedo do que começa na Alemanha. A ligação da escolaridade geral com o trabalho só é desastrosa nas condições atuais.

Certamente não seria mau confiar a representação do sábio às crianças. Por outro lado, justamente essa figura, com suas grandes orelhas de abano, sua dentuça e seu nariz bulboso, oferece às crianças grande oportunidade teatral. Para os ensaios poderíamos escrever cenas de controle que projetassem o conteúdo das cenas reais no mundo das próprias crianças.

2. 1. 41

Folheadas mais uma vez algumas obras do *Quadro mundial da nova física*, que Steff trouxe para casa. Com certo espanto vejo que o novo positivismo se move em direção a uma robusta crença na alma, pois se se pensa que nosso corpo está tão inextricavelmente unido a outra matéria, então o ponto onde todas as mensagens dos sentidos são recebidas não é senão nossa velha amiga, a alma. Não se trata de negar o mundo exterior, como alguns acreditam; só que a fronteira entre o mundo exterior e o "mundo interior" desmorona e nosso corpo se vê agora transformado em mundo exterior também. A matematização da matéria simplesmente acaba com o equilíbrio da matéria – aos olhos dessa boa gente para quem uma fórmula significa desmaterialização em vez de abstração. A luz não pode ser uma partícula e uma onda ao mesmo tempo, dizem, quando vêem que ela é partícula e onda ao mesmo tempo. Não lhes ocorre fazer uma revisão de sua lógica e exigem o abandono da lógica. Os monopólios se expandem, o indivíduo se desmaterializa. A polícia descobre que a observação interfere na ordem das coisas e deve portanto estar errada. Isso introduz o conceito de imprecisão no campo da desonra.

3. 1. 41

No verão H[ella] W[uolijoki] nos falou de canções de guerra estonianas colhidas no meio do povo. Quando estudante, ela compilou uma seleção. O povo estoniano não tem nenhuma canção que expresse entusiasmo pela guerra. Ela nos leu algumas, cantarolando-as à maneira estoniana. Animei-a a traduzir todo o material. Ela ditou para Grete – e para mim, quando Grete foi aconselhada a não escrever – com um espantoso entendimento do alemão; não tive que fazer muita coisa para transformar tudo num grande poema.

(Notáveis dísticos contraditórios, como: minha casa dourada / minha casa prateada ou: latiu o mastim cinzento / rosnou o mastim vermelho. Aqui um momento dialético chama a atenção. Mediante uma certa amplitude e vagueza chega-se a uma plasticidade maior. O cantor não se compromete, apenas solta imaginação e memória, usa o mastim no portão de cada ouvinte, em poderosa "largueza" épica, mas ao mesmo tempo produz uma impressão tangível em ouvintes primitivos, de modo que abordando o objeto de diversos lados, fixando-o numa variedade de ocorrências, alcança uma certa congruência. E aqui há também efeitos-d. Pelo menos podíamos descrever esses versos nestes termos, uma vez que não dispomos de pesquisa rigorosa.)

3. 1. 41

Ruth encena um pequeno esquete com as crianças: um menino ganha um uniforme no Natal; no entanto, não há chocolate, nem bolo, nem açúcar, nem frutas etc. Ele adormece e sonha que essas coisas lhe aparecem e dizem que a guerra impede que elas lhe apareçam, a não ser em sonho. O uniforme sai do guarda-roupa e tenta comandá-las, mas não há como comandá-las. Elas propõem ao menino (e ao público) a opção: elas ou o uniforme, já que não é possível ter os dois ao mesmo tempo. No fim, os atores infantis cantam uma canção que apresenta a mesma opção ao público. – Interessantes efeitos-d. Impessoalidade na elocução e nos gestos (não se viam expressões faciais controladas), o modo como ficam à vontade quando não é a vez delas. O vigor com que vão adiante. – Desejo imenso de fazer o Confúcio.

5. 1. 41

Revisando *Mãe Coragem* me agrada ver que a guerra surge como um vasto campo aparentado aos campos da física moderna, em que os corpos experimentam desvios peculiares para longe de seus cursos. Qualquer cálculo a respeito do indivíduo baseado na experiência dos tempos de paz se revela precário, a bravura não ajuda, nem a cautela, nem a honestidade, nem a velhacaria, nem a brutalidade, nem a compaixão; todas são igualmente fatais. Restam-nos aquelas mesmas forças que transformam a paz em guerra, aquelas que não podem ser nomeadas.

8. 1. 41

Livros em cima da mesa de Steff:

Den Stora Engelska Revolutionen, Stavenov
Changing Governments and Changing Cultures, Rugg
Von New York bis Schanghai, F. Wolf
Atomer of Andre Smating, Ch. Moller
Der Ursprung der Familie, F. Engels
New York is not America, F. M. Ford
Again the Three [Just Men], E. Wallace
Nachbarsleute, L. Thoma
Tampico, Hergesheimer
Revista *Nu*
The Great Tradition, Granville Hicks
Das Leben der galanten Damen, Brantôme
Den moderna Fysiken, Benner
Fran Atom till Universum, Karlson
Om Karnfysiken och des Utveckling, Tallquist
San Luis Bro, Thornton Wilder
Morkt Skratt, Sherwood Anderson
Elva Artionden ur Finlands Historia, Estlander
Discography 1938, Ch. Delaunay
Poems, Dr. J. Swift
Book of Snobs, Thackeray
Candide, Voltaire
Hauspostille, Brecht

Miscellaneous Contributions to Punch, Thackeray
Zeichnungen von Grünewald
Weltatlas
Circle (International Survey of Constructive Art)
Othello, *Macbeth*, *King Henry VIII*, Shakespeare
Lady Chatterley's Lover, Lawrence
An Introduction to Problems of American Culture, H. Rugg
Communism, a New Civilization?, Webbs

Na parede, 7 desenhos de Van Gogh, um Renoir, um Manet, retrato de um ator chinês, retábulos de mestres de Freiburg c.1500.

10. 1. 41

A razão pela qual poetas como Gelsted erram tanto quando tratam de política: para eles, exploração e luta de classes não são categorias poéticas e sim morais. Durante muito tempo consideraram tais coisas como naturais, embora não estéticas. Agora consideram-nas antinaturais, e o antinatural não é um campo para a estética. Em poesia, a moral reside não na indignação mas na veracidade. Acrescente-se que esses poetas gostam de atribuir ao trabalhador uma missão grandiosa. Isso o enche de legítima desconfiança, visto que ele não quer ser bucha de canhão em missões éticas. Sua meta não é a moralidade, mesmo que esta seja edificante. Ele não precisa prometer nada a ninguém, a não ser a si mesmo.

Esses escritores são contra o capitalismo porque este não é inofensivo como eles. Para os trabalhadores, parecem dignos de lástima.

11. 1. 41

Sobre o papel da *empatia* no teatro não-aristotélico: a empatia aqui é uma aferição do *ensaio*, é precedida pela preparação do papel (o ator seleciona todas as falas, tarefas, reações, de modo a se sentir confortável nelas, embora nesta etapa não crie um personagem determinado, mesmo que absorva uma ou duas características gerais). Em seguida, basicamente um salto de cada vez, vem a criação do personagem (aqui ele recorre à experiência, copia certas pessoas, combina traços de diversas pessoas etc.). A preparação do papel pode ser concluída pela empatia do ator, em primeiro lugar com as situações (como ele mesmo se comportaria em tal ou qual situação). Ao criar o personagem, ele pode ter em vista nova empatia, desta vez com a pessoa que ele quer representar, ou copiar. Entretanto, essa empatia também é apenas uma etapa, uma medida que se destina a ajudá-lo a ter uma compreensão mais completa de um tipo. É importante aqui que a empatia alcançada não incorpore elemento algum de sugestão, isto é, não leve o público a sentir empatia também. Isso é difícil, mas possível. Para um ator do teatro atual ter empatia e induzir o público a tê-la (empatia sugestiva) são coisas idênticas, é claro. Ele acha difícil imaginar uma sem a outra, ou pôr em prática uma sem a outra. Na realidade, as duas medidas ocorrem separadamente, e combiná-las é uma arte em si. Não *a* arte. O ator de hoje não consegue imaginar a obtenção de efeitos sem empatia, nem efeitos sem sugestão. Empatia sem sugestão é também praticada hoje, na comédia. Requer que um artista seja eficaz sem sugestão.

12. 1. 41

Em nenhuma dessas considerações deve ser esquecido que o *teatro não-aristotélico* é por enquanto apenas *uma* forma de teatro; serve só a determinados objetivos sociais e não tem aspirações usurpatórias em relação ao teatro em geral. Eu mesmo posso empregar o teatro não-aristotélico ao lado do aristotélico em certas produções. Ao montar, digamos, *Santa Joana dos Matadouros* hoje pode ser vantajoso induzir (permitir, do ponto de vista de hoje) a empatia ocasional com Joana, já que esta personagem passa por um processo de compreensão, de modo que o espectador empatizante pode observar as partes principais dos acontecimentos desse ponto de vista. Contudo, sempre haverá hoje espectadores que preferem observar de fora essa personagem. E eles são melhor servidos pelo teatro não-aristotélico.

14. 1. 41

Sobre *teatro não-aristotélico*: para certas fases do ensaio parece desejável que o ator tenha empatia com a pessoa apresentada na peça, mas sem que isso produza sugestão, isto é, sem instigar o público presente a participar dessa empatia. A questão de se a empatia pode ser empregada sem ao mesmo tempo sugerir que o espectador empatize também é a princípio respondida negativamente por Greid e Weigel. Lembro os comediantes que, na representação, empatizam com extremistas pequenos-burgueses de direita e desse modo arrancam gargalhadas do público. A questão é: podem as técnicas preventivas usadas na comédia para evitar a empatia do público ser empregadas também por atores trágicos? Mas a interpretação sugestionadora é algo muito artificial. A tensão em certas partes do sistema muscular, os movimentos de cabeça executados como se fossem feitos sobre uma fita elástica, os pés como se chapinhassem em alcatrão, rigidez intermitente, mudanças súbitas, momentos de moderação, também a monotonia da voz lembrando responsos de igreja, tudo isso provoca hipnose, e pode-se dizer que cobras, tigres, gaviões e atores rivalizam nesta arte. A atuação convincente e harmoniosa não tem nada a ver com isso e é possível sem sugestão. Não há dúvida que deve ser usada onde quer que, em vez de ilusão, se deva criar mera hipótese, onde em vez de "enfeitiçar" o que importa é "suscitar interesse". Por falar nessas coisas, se não devo me perder em especulações, preciso ficar de olho no que é prático, por exemplo, naquelas representações que sempre me pareceram chegar mais perto do meu objetivo, a saber, os ensaios gerais em que os atores mais uma vez repassam tudo "mecanicamente", apenas tentando não omitir nada, ter tudo claro na cabeça, simplesmente observando – à meia força.

14. 1. 41

Sobre Confúcio: o comportamento que ele considera aceitável bem que podia ser o da sociedade patriarcal da velha China. É disso que vem o mito dos tempos paradisíacos. Daí o fracasso de Kung que quer reproduzir o velho comportamento sobre a nova base. No começo de sua carreira, ele, criado na pobreza, pode perfeitamente ter pretendido promover reformas reais (principalmente nos setores de tributação e arrendamento de terra, mas visando à administração corrupta e parasitária em geral), reformas que, se tivessem sido instituídas, poderiam ter fornecido a base para modos de vida menos opressivos. Cobrar impostos mais baixos era um comportamento correto para o príncipe. Sua experiência, porém, lhe dizia que só onde apoiavam as relações de propriedade existentes suas instruções eram cumpridas.

Uma peça não tem que se preocupar com o verniz de tempos posteriores e mais civilizados; deve mostrar, de maneira despreocupada e viva, as qualidades combativas e semibárbaras dos fundadores da civilização em debate. Há uma diferença entre palmilhar o justo meio-termo e construí-lo de fato. E há uma diferença entre um código de comportamento e um sistema de protocolo.

Grete, que estudou o material (escasso) de que fazem parte os analectos, acha tudo enormemente reacionário. A procura por *um* príncipe (em lugar de uma dúzia de barões que não são mais do que exploradores) e a atitude para com a questão das mulheres etc. repelem-na.

15. 1. 41

Sobre *teatro não-aristotélico*: no teatro aristotélico o ator realiza um ato simultâneo de auto-sugestão e sugestão. Ele sugere a si mesmo que é outra pessoa e sugere à platéia que ele é essa outra pessoa. Torna sua simulação sugestionadora, isto é, força a platéia a ir até o fim com ele. (Presumo que no caso de hipnose por movimentos da cobra ou pelo olhar de um tigre simulações também acontecem – de movimentos ou de rigidez, mas não tenho prova disso.) Ainda não posso ver com clareza se o ato de empatia (que é um ato de auto-sugestão) pode ser executado sem influir na platéia (seria então provavelmente imitação direta, que, por sua vez, naturalmente só influencia as pessoas apresentadas). Entretanto – da mesma forma que o ato de empatia – o efeito-d também pode ser usado em base sugestionadora. O desempenho asiático demonstra isso. Estes são efeitos-d de tipo "demoníaco" que não são considerados para nosso teatro.

Às vezes há nos atores o medo de ser incapaz de conseguir qualquer efeito, a não ser em base sugestionadora. O fato de este ou aquele ator "ter presença" tão logo pisa no palco, isto é, atrair para si os olhares, é algo que eles só sabem explicar no plano da sugestão. Uma coisa pelo menos é certa: há alguns atores que "têm presença" sem usar meios conhecidos de sugestão.

No fundo não dou muita importância a todas essas especulações. É mais importante encontrar exercícios e modos de ensaiar que produzam os efeitos desejados. São relativamente fáceis de controlar. Basta perguntar: o momento de realidade em questão está suficientemente exposto ao exame causal ou não? A teoria inteira não é uma questão de natureza especulativa. É apenas uma questão de prática, sua finalidade é depurar a prática. O alcance da eficácia do tipo de desempenho que postulei e descrevi é muito limitado; tem em vista certas metas específicas e ignora outras; mesmo aquelas que tem em mira podem talvez ser alcançadas de outras maneiras.

16. 1. 41

Falei com o músico Parmet sobre a *Lehrstück, Os horácios e os curiácios*. (Há oito anos ele está desempregado, embora seja o melhor regente do país, e ainda não pode ocupar um cargo público, visto que para os suecos ele é judeu e para os finlandeses é sueco.) Na verdade falta o último capítulo. Os horácios obtêm a vitória militar, mas os curiácios vivem uma revolução e lutam com novos meios, de modo que uma paz verdadeira se torna possível, o que os dois povos aceitam.

19. 1. 41

A Finlândia enfrenta grandes dificuldades. A mortalidade infantil na Lapônia em 1938 era de aproximadamente 8,6%, e agora subiu três ou quatro vezes mais, segundo relatórios social-democratas. Ao longo da fronteira foram examinadas, em agosto, 1.614 crianças, e 300 delas foram consideradas em perfeita saúde; 90% das crianças nas fronteiras orientais sofrem de raquitismo, entre os carélios evacuados são 50 a 60%.

20. 1. 41

Como sempre é difícil avaliar a situação. A Alemanha construiu uma base poderosa de onde é possível iniciar um bloqueio e uma invasão. Sua situação, em matéria de provisões de boca, melhorou com as ocupações, e seus exércitos se fortaleceram; mas é duvidoso que seus suprimentos de combustível sejam suficientes para operações de maior vulto e para a continuidade da corrida com vistas a expandir seu potencial de guerra. Suas linhas de comunicação se estenderam tremendamente. A Itália é uma ferida aberta, uma vez que sua situação geográfica é desfavorável e sua produção industrial é fraca. A França está fora da guerra; embora não de todo, já que sua frota e as colônias estão mais ou menos intactas. O regime confia no exército alemão. A Grã-Bretanha trouxe seu império para a guerra e atraiu os Estados Unidos para o seu lado. Está fazendo a guerra em linhas conservadoras. O colapso do exército francês priva a Grã-Bretanha da iniciativa contra uma Alemanha finalmente derrotada. Ela já não conta com um exército no continente. O perigo de invasão é grande como sempre. O rearmamento dos Estados Unidos se processa com lentidão, e nesse ínterim a destruição da indústria britânica continua. A URSS evitou envolver-se na guerra mundial até agora e tem tempo para se armar contra quem vencer. Parece ainda considerar uma aliança de todos os combatentes o perigo principal e presumir que o vencedor terá depois da guerra a metade do poder que possuía antes. Está unindo largas parcelas dos combatentes e forçando-as a empreender operações pouco práticas, tímidas e dispendiosas (Churchill: "Hitler só pode empregar contra nós a quantidade de aviões que seu medo da URSS permitir."). Talvez por isso não tenha ocorrido a invasão depois da queda da França. Os Bálcãs estão bloqueados. A Grã-Bretanha também deve manter forças de ocupação numerosas em certos territórios, deve abrir mão da cooperação turca e manter um exército de reserva na Síria etc. Como a URSS parece considerar todos os governos hostis, e como todos os governos são muito fortes, a URSS acredita provavelmente que não pode fazer alianças.

22. 1. 41

Vimos o filme de *Vinhas da ira,* de Steinbeck. Dá ainda para perceber que se trata de um grande livro e que os produtores não quiseram "tirar toda a força dele". Por isso ensoparam a história de lágrimas até ficar macia. Onde não predomina a "interpretação sugestionadora" há efeitos poderosos (os tratores como tanques dos agricultores, o acampamento dos fura-greves fascistas, a viagem de carro através dos Estados em busca de trabalho, o enterro do velho lavrador). A coisa toda é uma mistura interessante do documentário e do pessoal, do épico e do dramático, do informativo e do sentimental, do realista e do simbólico, do materialista e do idealista.

25. 1. 41

Prolongada abulia e também a enfermidade de Grete protelaram o trabalho em *A boa alma de Se-Tsuan*. Agora estou em via de terminá-lo. Como a peça é muito longa pretendo inserir uns toques poéticos, alguns versos e canções. Isso pode torná-la mais leve e mais divertida, já que não pode ficar mais curta. A peça prova que o novo drama exige um dia de trabalho mais curto. Pode ser até que mesmo as horas do meio-dia tenham de estar livres para isso. O drama grego clássico usava as horas de luz do dia, os elizabetanos também, e isso queria dizer que eles tinham à sua disposição mais inteligência e vigor. Vê-se que há alguns obstáculos que para desaparecer precisam de uma guerra mundial.

26. 1. 41

Terminada *A canção da fumaça*, fiz *A canção dos oito elefantes* e *O trio dos deuses que desaparecem em sua nuvem* (a primeira, sobre a fumaça, com Grete). H[ella] W[uolijoki] queria *Puntila* principalmente para o concurso dos dramaturgos finlandeses; enviou a peça à comissão mas não ganhou nenhum prêmio. A razão, me parece, foi não ter ela feito lóbi. Como se não fossem justamente as melhores coisas que mais precisam de publicidade, intriga e manipulação...

27. 1. 41

Se uma invasão da Inglaterra realmente acontecer dificilmente fracassará. Esse tipo de operação técnica é calculável em alto grau. Um tanque não é um cavalo, não tem *second spirit,* nem se recusa a saltar. O maquinismo, parafraseando Hegel, tem horror ao acaso. Há fricções naturalmente. Mas há também gasolina. Os alemães conseguiram fazer da gasolina sua arma secreta.

Interessante como a tecnologia exige mais tecnologia. Os bombardeiros não devem ser comparados com peças de artilharia mas com projéteis. O que é decisivo são os fundamentos técnicos. Todo esse equipamento extremamente destrutivo é extremamente suscetível de avaria.

Segundo Gamelin, o exército moderno de 1939 é comparável à marinha de antes de 1914 por ser técnico e imensamente dispendioso. De modo que só pode ser posto em ação em investidas cruciais após enormes preparativos. Demanda muito tempo fazer uma blitz.

Desta maneira as indústrias lutam entre si econômica e militarmente.

28. 1. 41

A crítica formalista só poderá ser eliminada se se formularem critérios medianamente inteligentes e de fácil aplicação no tocante ao efeito social das obras de arte. Com bastante freqüência tudo que recolhemos como *herança* são prescrições que não somente são qualitativas como ainda estipulam qualidades bem específicas, isto é, os critérios estéticos são estabelecidos como entidades fixas. O realismo como gênero literário, digamos do tipo Balzac-Tolstói, é naturalmente uma variante histórica, e não *o* realismo. Usando critérios sociais só se pode falar de realismo no sentido de que o que está em pauta é um enfoque realista que o escritor adota a respeito do mundo e da tarefa de escrever (o que inclui toda a esfera das relações com o leitor). O homem que escreveu um romance realista não é o que, digamos, escreveu um romance à maneira de Balzac ou Tolstói (i.e., utilizando o modo de escrever de ambos), mas o que revelou um sentido de realidade em seu texto, e assim escreveu de tal forma que supriu de realidade o leitor. Para isso, é presumivelmente necessário que não se escreva em 1940 como se escrevia em 1830. Estes são lugares-comuns, mas é neles que se desenrola a batalha. De um ponto de vista social, é um critério de realismo apelar para o leitor como pessoa que pensa e sente. No entanto, por exemplo, a empatia (com todo o seu aparato de imaginação sensual) não é o único meio de fazer isso; é apenas o único meio conhecido pela velha estética. As motivações dos atos humanos devem ser escavadas num estrato mais profundo do que a consciência subjetiva do homem que leva a cabo a ação, a saber, na esfera da existência social. Sob este aspecto o *como* formal deve ficar ao arbítrio do escritor. Etc.

30. 1. 41

A alma boa de Se-Tsuan é a sexta peça que por ora não pode ser montada. (*Santa Joana dos matadouros*, *Terror e miséria do Terceiro Reich*, *Vida do físico Galileu*, *Mãe Coragem e seus filhos*, *O Sr. Puntila e seu criado Matti*.) As peças que foram encenadas também são seis, não contando com *Tambores na noite* e *Na selva das cidades*, que se tornaram estranhas para mim. (*Baal*, *A vida de Eduardo II da Inglaterra*, *Um homem é um homem*, *A ópera dos três vinténs*, *Cabeças redondas, Cabeças pontudas*, *A mãe*.)

31. 1. 41

Quando virá o tempo em que um realismo do tipo que a dialética poderia viabilizar se tornará realmente possível? Até a apresentação de condições como equilíbrios latentes de conflitos iminentes enfrenta hoje enormes dificuldades. A determinação dos escritores elimina o excesso de tendências no interior do assunto em pauta. Temos a todo instante de idealizar, já que a todo instante temos de declarar nossa posição e portanto fazer propaganda.

1. 2. 41

Sobre *teatro não-aristotélico*: as cópias da realidade que o teatro usa podem ter um alto grau de imprecisão sem desvalorizar a finalidade para que são usadas, que é, em geral, o despertar de certas emoções. Que a cópia corresponde a algo real é sugerido ao espectador sensível pelo simples fato de que o ator consegue viver o acontecimento. Essa ilusão faz uso do fato de que a execução de um determinado salto por acrobatas pode ser tomada como prova de que esse salto é viável. Na realidade, cópias totalmente inexatas podem ser aceitas se se empregam dois métodos diferentes: a técnica da empatia e a técnica do distanciamento (em base "demoníaca").

2. 2. 41

Falei com Parmet sobre a orquestração de sua música para *Coragem*. Ele sugere um acompanhamento simples, e eu o aconselho contra isso. "Posso ser provocador?", pergunto. "A orquestra, mesmo que seja pequena, é onde está sua chance como músico. Você teve de entregar a melodia aos não-musicais, os atores, e o que se pode esperar dessa gente? Sua orquestra é sua tropa, sua velocidade de marcha, sua base. É verdade que ela tem de garantir apoio aos não-musicais no palco, os quais, sem isso, tombariam por terra, mas cada instrumento que você libera desse serviço é um ganho para você, para a música, sim senhor. Pense nisso, os instrumentos não falam na primeira pessoa como 'eu', mas na terceira como 'ele' e 'ela'. O que leva você a compartilhar os sentimentos do 'eu' no palco? Onde estão seus próprios sentimentos? Você tem direito de adotar uma atitude própria para com o tema da canção. Até o apoio que você dá ao ator pode empregar outros argumentos. Emancipe a sua orquestra!"

4. 2. 41

Há semanas Steff vem trabalhando num ensaio de quarenta páginas sobre a Revolução Inglesa do século XVII para a escola. Tenta analisar as lutas de classes apoiando-se em péssimos compêndios (o melhor é o de Buckle, sua história cultural). Leu um pouco de Kautsky e o *César*. Num pós-escrito inicia uma polêmica com seu diretor, mesclando uma visão materialista da história com um pouco de positivismo (dos livros de física) a fim de combater as necessidades metafísicas dos pedagogos. Toda a história é uma simples construção, e se a realidade tem qualquer vínculo com ela é bastante duvidoso. Reza a velha tradição que, na medida em que a construção está logicamente fundamentada, e usa fatos, é verdadeira. Steff utiliza o método materialista porque é prático (e elegante), contém certas indicações para o tempo presente e pode ser expresso num vívido vocabulário contemporâneo. O indivíduo isolado segue de maneira muito imprecisa – já que está expresso numa curva estatística – o movimento da massa de que faz parte. Ocorre a Steff que pode tratar o rei como massa (pois que ele negocia com classes, empenha-se na luta etc.). Isso não o perturba, uma vez que a construção que isto requer tem seus aspectos úteis. É forçado a compreender que o método dialético sempre lida com massas, sempre reduz tudo a massas, trata o indivíduo apenas como parte das massas, mesmo que chegue ao extremo de converter aquela parte, por sua vez, em massa. No entanto, não tem dificuldade de ver certas épocas como unidades, em que os vários níveis da superestrutura mantêm uma relação especial entre si, têm significação especial etc. (A religião no século XVII não era o ópio do povo que é no século XX.) Naturalmente sua interpretação, excelente como é, não tem sucesso, já que omite o rei em questão, Carlos etc., isto é, neste ponto na campanha qualquer rei serviria. Portanto, sua apresentação é incolor, inodora e insípida, como qualquer modelo mecânico. Será muito fácil para o pedagogo considerá-la morta, cinzenta, desumana.

14. 2. 41

Uma tentativa de listagem de suas peças para o aniversário de Brecht 1941, *por Margarete Steffin*

1

Há semanas estou nadando no navio da febre. Ele estremece horrivelmente subindo e descendo, me sinto tão mal, tão mal... Quero alcançar a praia da saúde, mas o navio não atraca. Pulo na água escura, eles me recolhem com redes, com anzóis. Ansioso, pergunto se há alguma esperança de salvação. Sim, dizem os guardas, se eu puder responder honestamente a uma pergunta. Que pergunta? A quem? Rápido, rápido. Que pergunta?
Vamos, dizem os guardas, conduzindo-me para o bojo do navio.

2

Em pleno nevoeiro vejo gente esperando em bancos compridos, muita gente, homens e mulheres. Pergunto a um guarda: quem são esses? Atores! diz ele com um misto de respeito e desprezo. E o que querem de mim? *Seus papéis.* Seus olhos ávidos me devoram. Suas vozes estão roucas de excitação.
Diga-nos qual é *o* papel. Depois pode ir embora.

3

Aha! respiro novamente e a febre afrouxa seu aperto na minha garganta. Pergunto quase animado: para um homem ou uma mulher?
Para uma mulher! gritam as mulheres.
Para um homem! gritam os homens.
Muito bem, há papéis suficientes nas peças dele para todos vocês, digo para confortá-los, como quem atira alguma

coisa a um lobo quando ele está prestes a pular em cima do condutor do trenó.

E não tenho tempo de pensar, logo logo devo começar a sugerir papéis; assim, menciono o pobre Eduardo e a ainda mais pobre rainha Ana, Garga que eu nunca entendi (imaginei que *é* um papel?), Galy Gay, simples carregador das docas, com seu espírito conciliador, que se transforma em máquina de combate humana por causa de um pepino que não teve coragem de comprar de Leokadja Begbick, de Sodoma e Gomorra. Krage, Anne!...

Uma voz áspera interrompe: Aha! Então você não nos fala de Paule Ackermann, nem Jenny, nem da outra Begbick! (que é uma Leokadja também, é a mesma?)

Peachum! berro para abafar a voz dele – sei que estou em terreno firme aqui. Sra. Peachum! Macheath! Polly!

Depois digo devagar, pois ela me é mais cara do que todos os que mencionei: Pelagea Wlassowa!

4

Nesse ponto até eles se calam momentaneamente. Mas depois perguntam: e o que mais? O quê? E eu digo: hum, o que mais?

Facilitaremos as coisas pra você, dizem as mulheres – certamente elas não imaginam que foram passadas para trás até aqui. Diga qual é a *peça* de que você mais gosta.

5

Essa é fácil, respondo. Ora, claro que...

E de repente me parece que estou olhando para uma cortina de linho à meia altura, algo que com certeza vi em teatros de Berlim, embora saiba que não há palco aqui. Posso olhar atrás dela? pergunto. E mesmo que eu seja impedido para sempre de sair do navio, sei que tenho de ver o que está lá atrás. Que é que você quer dizer com isso? perguntam. Não há nada ali. Atrás da cortina, eu digo. Cortina? Não temos cortina nenhuma. Aquela ali! Afaste-se dela! Empurro-a para um lado, olho só por um instante, mas vejo a coisa toda. Tenho de soltar a cortina. É como se o sangue corresse de repente em minhas veias. Não consigo falar, as palavras me asfixiam. Mas se não falar estou perdido!

Então, dizem eles já impacientes, qual é a peça de que você mais gosta?

Aí a água jorra de meus olhos e me libera. E posso dizer com voz firme:

Joana. Cabeças redondas e cabeças pontudas. Mãe Coragem e seus filhos. Galileu. A alma boa de Se-Tsuan!

Todas as peças que a maldição dos nossos tempos mantém longe do palco, são elas que eu mais amo!

Dê todas pra nós, berram eles. Todas elas. Você sabe que precisamos de peças!

É uma pena, mas vocês não podem montá-las. Não é permitido a ninguém dizer a verdade, e estas peças dizem a verdade. Por mais cuidado que vocês tenham em ocultá-la, ela será reconhecida imediatamente!

É uma pena, vocês só poderão montar as peças que têm para vocês os grandes papéis depois que tudo mudar. E se nada mudar enquanto vocês não as montarem?

E o chão que treme debaixo de mim se abre, e eu caio e vou caindo... caindo... caindo...

18. 2. 41

Os jornais noruegueses publicam um novo tipo de receita: como cozinhar gralhas e gaivotas. E os cultos religiosos são supervisionados por policiais.

Viajantes me contam que o povo alemão está cansado da guerra. Pode ser, mas isso tem tanta significação quanto teria a notícia de que os operários dessa ou daquela fábrica estão cansados de trabalhar. A guerra tornou-se uma indústria. Depende em grande parte do fato de os suprimentos de petróleo estarem esgotados ou não, e não de se saber se a vontade de trabalhar acabou. No momento Hitler procura um mercado para seus "produtos" – um teatro de guerra.

25. 2. 41

Na esfera estética que, aliás, não deve ser considerada de maneira nenhuma como situada "acima" da esfera do dogmático, a questão do que é didático se torna uma questão puramente estética, a ser respondida, por assim dizer, autarquicamente. O utilitário desaparece de modo peculiar neste caso; ele só aflora, digamos, em expressões como "o útil é belo". Representações concretas da realidade correspondem apenas ao sentimento de beleza de nossa época. Os "sonhos" dos poetas são dirigidos exclusivamente a novos espectadores cuja conexão com a realidade é diferente da de espectadores precedentes, enquanto os próprios poetas são homens desta época. Esta é a torção dialética na *quarta noite* do *Messingkauf*. Aqui o plano do filósofo de usar a arte para fins didáticos funde-se com o plano dos artistas de investir na arte seu conhecimento, sua experiência e curiosidade social.

4. 3. 41

Gorelik envia-me seu livro sobre teatro moderno. Ele trata o teatro épico de maneira muito capaz e cuidadosa, mesmo que isso trescale um pouco a fenol, já que não lhe é possível negar sua paixão avassaladora por laboratórios. Fica claro para mim que a configuração antagônica "razão neste canto – emoção naquele" precisa desaparecer. O relacionamento de *ratio* e *emotio*, com todas as suas contradições, tem de ser examinado minudentemente, e não se pode permitir que os opositores simplesmente apresentem o teatro épico como racional e contra-emocional. Os "instintos" – reações automatizadas à experiência – que se tornaram contrários aos nossos interesses. As emoções pantanosas e tacanhas que não são mais controladas pela razão. Contra isso, a emancipada *ratio* dos físicos com seu formalismo mecânico. Em todo o caso, mesmo que os interesses dos artistas não devam ser expressos em termos especialmente emocionais – provavelmente são –, eles se expressam de forma emocional. Os princípios épicos garantem uma atitude crítica por parte do público, mas essa atitude é eminentemente emocional. Esse tipo de crítica não deve ser confundido com crítica num sentido puramente científico, é muito mais abrangente, não limitado pelos preceitos de nenhuma disciplina, é muito mais prático e fundamental. E além disso há soluções possíveis, em base épica, para a apresentação de processos que dificilmente poderiam ter sido mostrados na forma antiga. Os motores sociais são agora visíveis enquanto funcionam, ao passo que durante muito tempo o único modo como ocorriam era escondido atrás de uma "situação". O *passo-a-passo*, o *mais-e-mais*, o *salto*, enfim, a natureza do processo pode ser seguida. Inúmeros acontecimentos que interessam e impressionam apaixonadamente o dramaturgo e o público não têm espaço no velho teatro. Mesmo um exame das representações do erro (cometido pelo herói) mostraria a inadequação do velho tipo dos chamados princípios dramáticos.

7. 3. 41

O grande erro que me impediu de fazer a pequena *Lehrstück* do *Perverso Baal, o associal* residiu em minha definição do socialismo como uma *grande ordem*. É, porém, muito mais prático defini-lo como *grande produção*. Claro que se deve entender produção no sentido mais lato, e o alvo da luta é libertar de todos os grilhões a produtividade de todos os homens. Os produtos em questão podem ser pão, lâmpada, chapéus, peças de música, lances de xadrez, irrigação, aparência, caráter, jogos etc.

8. 3. 41

Leitura de *Jacques, o fatalista,* de Diderot: chama a atenção não emitirmos sinais de uma sensualidade refinada na Alemanha. O amor ali (veja-se *Fausto)* é algo celestial ou algo diabólico, um dilema de que escapamos porque o transformamos num hábito. Os únicos nomes nesse campo são Goethe e Mozart, e este último sabiamente ambientou seus dramas de amor em solo estrangeiro. Na lírica não há nada entre o etéreo, histérico e incorpóreo e as canções obscenas das garçonetes de bar. Keller tem certos méritos, Heinrich Mann descreve só excessos. Parece que na Idade Média esta é outra área de cultura que só o clero parece ter cultivado. A aristocracia alemã era incapaz de hedonismo, também a burguesia era puritana em seus ideais, e vulgar na realidade. Os estudantes alemães "faziam aquilo" após consumir cerveja em quantidades tais que teriam deixado qualquer outro incapaz de qualquer coisa a não ser vomitar enquanto copulava. Seria higiênico para os alemães ter sua primeira comédia de amor (sua mandrágora) na forma de um drama de Lutero-e-Kätter...

10. 3. 41

Pensando no teatro americano me veio de novo à cabeça aquela idéia, que tive um dia em Nova York, de escrever uma peça de gângster que traria à memória certos acontecimentos que todos conhecemos. (*The gangster play we know.*) Rapidamente esboço um plano para 11-12 cenas. É óbvio que terá de ser escrita em grande estilo.

28. 3. 41

Em meio a todas as preocupações com os vistos e as nossas chances de viagem, trabalho com afinco na nova *história de gângster*. Só a última cena ainda está faltando. O efeito do duplo distanciamento – ambiente de bandidos mais estilo elevado – é difícil de prever. Como é o efeito de zombar de formas clássicas, como a cena no jardim de Martha Schwertlein e a cena do pedido de casamento no *Ricardo III*.

O conhecimento que Steff tem dos vínculos entre o mundo dos gângsteres e a administração é de grande ajuda para mim.

1. 4. 41

Em *Ui* o problema era, por um lado, deixar que os acontecimentos históricos se evidenciassem e, por outro lado, dotar a "mascarada" (que é um desmascaramento) de alguma vida própria; quer dizer, ela deveria – teoricamente falando – também funcionar independentemente de suas referências pontuais. Entre outras coisas, uma conexão estreita demais entre os dois enredos (o enredo dos gângsteres e o enredo nazista), isto é, uma forma em que o enredo dos gângsteres fosse uma versão simbólica do outro enredo seria insuportável, sobretudo porque as pessoas estariam constantemente procurando o "significado" desse ou daquele movimento e estariam sempre buscando o modelo da vida real para cada figura. Isso era especialmente difícil.

2. 4. 41

Agora que está pronta, meu trabalho é retocar os iambos de *A resistível ascensão de Arturo Ui*. Meu tratamento do iambo tinha sido muito negligente, em parte com o pretexto de que afinal de contas a peça só seria representada em inglês e em parte com a alegação de que a versificação desleixada era apropriada a essas personalidades. Grete calculou que em cada 100 versos havia 45 que claudicavam. E achou que as duas razões que eu dei eram apenas desculpas. Maus iambos contagiariam o tradutor, e o relaxamento pode ser expresso por outro meio que não o dos maus iambos. O iambo jazzístico, sincopado, que eu emprego com freqüência (verso de cinco pés mas sapateando) é algo bem diferente e nada tem a ver com relaxamento; é difícil de construir e, é claro, extremamente artístico. Mas o que ela queria dizer sobretudo era que o efeito-d seria prejudicado se os iambos não fossem retocados.

Não sei se consegui imprimir velocidade ao tratamento épico – não se pense que tem de ser por definição vagaroso. Em princípio é possível usar tanto a câmera lenta quanto a alta velocidade no estilo épico. E movimento, conflito aberto, o entrechoque de antagonistas é naturalmente tão possível no épico quanto no "dramático". Espero que a peça mostre isso.

3. 4. 41

Uma simples apresentação da teoria do drama não-aristotélico deve partir sempre da necessidade de lidar melhor (de maneira mais praticável) com temas que afetam o nosso tempo do que era possível no velho estilo. "Tudo" que teve de ser eliminado do naturalismo foi o elemento do destino. Esta medida tornou necessária toda a imensa reorganização. Aqui está o pobre camponês pateta. Pobreza e estupidez tratadas não como um fato da vida mas como coisas que são interdependentes e que podem ser eliminadas – temos então o drama não-aristotélico. O teatro reinante transformou a platéia de engenheiros e revolucionários num público de freqüentadores de teatro (de estetas, hedonistas passivos). O novo drama transformará o público de freqüentadores de teatro (hedonistas ativos) em engenheiros e revolucionários.

7. 4. 41

Grete me açoita com escorpiões por causa dos iambos de *Ui*. Passei a semana toda cuidando deles e ela se recusa a me dar garantias que tranqüilizem meu espírito. Wedekind, ela me conta a propósito, sabia dar o sentido do que queria dizer em *um* verso. Naturalmente o iambo corrente (!) é um retrocesso, comparado ao sincopado que eu geralmente uso. Mas penso que aqui ele é perfeito.

Bons exercícios estes. Ontem a guerra teuto-sérvia e a guerra teuto-grega começaram.

7. 4. 41

Talvez se cometa um erro primitivo se se admite que o resultado de uma guerra é idêntico à vitória de um dos parceiros. O tiroteio em Hornberg pode se repetir em sua totalidade, e numa versão modernizada. Podem ocorrer longas fases de semiguerra. Pacificações parciais. Certo grau de esgotamento que redunda na passagem da guerra para a anarquia. As lutas dos capitalistas monopolistas podem se complicar a ponto de não deixar um caminho de volta às formas "pacíficas" (não-militares, econômicas) da época precedente. Isto ocorreria se a transformação clássica de tais guerras não acontecesse ou acontecesse num grau inadequado.

8. 4. 41

Notável como a tragédia do pequeno homem de negócios frente aos trustes se repete na tragédia das pequenas nações. Povos com a metade da população de Berlim seguem políticas baseadas na igualdade de direitos de todas as nações.

Aqui todo o mundo acha que a invasão da Inglatera foi suplantada pela guerra nos Bálcãs, para a qual – conseqüentemente – ninguém tem uma explicação. Provavelmente é o preparativo para uma invasão. Este sistema de ataque em dois lances, com ênfase no segundo lance, é algo que conhecemos do ano passado (Noruega-França). A Itália fracassou na tarefa de deter a frota inglesa no Mediterrâneo e assim deixar o Atlântico desguarnecido, com o Japão talvez também mantendo a América em xeque. Agora são os próprios alemães que terão de fazer tudo.

9. 4. 41

O mundo volta a prender a respiração. O exército alemão dirige-se a Salônica tão depressa quanto lhe permitem seus veículos. As pessoas haviam imaginado uma luta de meses de duração e ela durou dias. Esperavam que o exército inglês de Wavell estivesse lá e ele não estava. Era como se houvesse apenas um exército capaz de se movimentar. É o único que está operando e que está no comando do jogo de dados que substituiu o campo de batalha. Os velhos exércitos competem como a roca contra a máquina de fiar. A bravura perde para a boa atuação no volante, a persistência para a pontualidade, a energia para a diligência. A estratégia transformou-se em cirurgia. Um país inimigo é "aberto" após ter sido anestesiado, em seguida é tamponado, desinfetado, suturado etc. Tudo na maior calma.

12. 4. 41

À parte o fato de o verso branco fazer um casamento infeliz com a língua alemã – vejam as monstruosidades de *Tasso* –, para mim ele também tem algo intrinsecamente anacrônico, seu feudalismo fatal. Retirem os elementos compartimentados, arrevesados, formais, da expressão cortesã, oficial, e logo ele se torna vazio e "vulgar", um novo-rico. No entanto, embora o efeito principal, quando faço os gângsteres e vendedores de couve-flor se expressarem em iambos, seja a paródia, já que tudo que resulta disso é a inadequação de seus esforços por parecerem importantes, o que se consegue, quando o verso branco é maltratado, mutilado, esticado e estropiado, é um novo material formal para um verso moderno, com ritmos regulares, que propicia todos os tipos de possibilidades.

12. 4. 41

Esquisito como o manuscrito se torna um fetiche, mesmo enquanto a gente trabalha nele! Estou inteiramente à mercê de meus manuscritos que não paro de colar e lutar para manter o padrão estético. Pilho-me constantemente tentando me ajustar a um número definido de linhas ao fazer uma alteração, para que haja sempre bastante espaço na página.

12. 4. 41

Escrevi *Ui* tendo sempre em mente a possibilidade de representação; nisso estava quase toda a graça da coisa. Mas agora sinto o desejo de continuá-lo com alguma coisa que seria absoluta e totalmente impossível em qualquer parte. *Ui, Segunda Parte*. Espanha / Munique / Polônia / França.

13. 4. 41

Os moradores do andar de cima são austríacos, um *Schutzbündler* e sua mulher. Estão apavorados com a rápida queda de Salônica. Ali é onde seus exércitos estão sendo batidos, pensam eles.

É claro que uma vitória para Hitler inauguraria uma era do tacão de ferro. A pergunta é: terá a burguesia força suficiente para dar plena expressão política também à fase do capitalismo monopolista? Uma coisa já está clara: que essa fase levará a sublevações de grande alcance – a suspensão da democracia formal, controle sobre a produção (sem eliminação de lucros) etc. – mas, é óbvio, poderia ser muito curta. Mas será? De um ponto de vista puramente histórico, há ainda uma *fight* por vir. Há ainda recursos disponíveis. As novas formas de organização e a nova arma são a marca de uma nova época. Uma vitória de um sistema sobre o outro é possível, e isto poderia anunciá-la. O desejo mútuo de aniquilar o outro, que anima ambos os sistemas, contém dentro de si um desejo de conservar o sistema do qual ambos fazem parte. – Isto incapacita o outro sistema. E isto também torna possível uma "nova época", pois impede que a destruição vá longe demais.

14. 4. 41

Intelectuais, como a crítica e romancista Hagar Olsson, estão afundando de novo e velozmente no misticismo e no pessimismo. A atitude deles em relação a Hitler é caracteristicamente estéril. Ele não é o caminho direto para o c[apitalismo], mas sim um atalho. Ele é uma anomalia no c[apitalismo], não é o c[apitalismo] que é uma anomalia. Ele arranjou uma briga na fronteira e iniciou a guerra, como se houvesse fronteiras a disputar onde não havia propriedade! Se eu digo com satisfação que ele é a flor mais delicada que o c[apitalismo] produziu, a "última palavra", a edição revista e melhorada que contém tudo e, de lambujem, material novo, todo o mundo me olha como se eu fosse uma triste vítima da propaganda dele.

14. 4. 41

Primavera, tempo de sujeira e nascimentos. A perspectiva de deixar para trás ciática, percevejos e nacionalismo. – Assunto para uma tragédia: organizar uma "experiência sociológica" em que um ser humano se deixa aniquilar para mostrar o aparato de destruição em funcionamento. Um professor, cercado por seus alunos?

15. 4. 41

Valla conversa conosco sobre um poema que um jovem poeta finlandês escreveu recentemente. No alto das montanhas as últimas tropas estão combatendo. Encurraladas, elas despacham um cão-mensageiro com pedido de reforço. Não dizem a ele aonde ir. Deve haver ajuda em alguma parte, não sabemos onde, dizem elas. O final do poema: não deves morrer, cão, pois contigo morrem todas as nossas esperanças. Este é o estado de espírito de muita gente aqui, em especial, é claro, de muitos intelectuais que têm pavor dos blindados alemães.

16. 4. 41

Lendo *Tragedy in France,* de Maurois, me lembrei do plano para uma peça chamada *A rua dos ministérios* (*Government-*

street). Um cego vê o que está fadado a acontecer. O mendigo cego, Jean Savour, tem seu ponto na rua dos ministérios. A partir de pequenos sinais que ele capta, e de informações do porteiro do Ministério das Relações Exteriores, compreende que haverá uma guerra e que essa guerra será perdida, e ele sabe como. Consegue promover as pequenas empresas de seus amigos.

16. 4. 41

Leio em *N[ew] M[asses]* uma resenha do livro de Gorelik sobre teatro, escrita por H. Lawson. Gorelik, com sua teorização, comete o erro de embutir demasiado funcionalismo no teatro épico. O que vem à superfície é algo tecnocrático, e o indivíduo humano se reduz a um caso individual num coletivo. A grande expropriação pelo capitalismo tardio é apresentada (ou ridicularizada) como o ideal do comunismo. Isto faz de Gorelik um alvo fácil, e eles o atacam com "vida plena, pulsante, em contraste com fórmulas e símbolos", quando na realidade tudo que oferecem são ilusões. Mas ele navega valentemente no teatro ilusionista e avançaria, não fosse o fato de saber que a única instituição que dispensa a ilusão é a ciência.

18. 4. 41

Pelo que vejo me é quase impossível agora evitar o *wishful thinking*, isto é, fazer uma análise serena dos fatos. Me surpreendo a todo instante pensando: cuidarei disso nos EUA.

Tenho vontade de escrever uma *Cassandra*. Claro que ela não tem visão profética, apenas usa sua visão normal. E suas previsões sombrias têm o objetivo prático de sacudir as pessoas. Isso dispensa morbidez e misticismo de uma tacada só. O que resta é o trágico destino dos portadores de más notícias. Ela pressente o que virá quando vê que seu mundo está muito pouco preparado para a defesa; sabe como as pessoas se modificarão nas condições futuras, mesmo as pessoas que lhe são próximas. Ela corre dos príncipes para os sacerdotes, dos comerciantes para os pescadores. Sua mãe exorta-a a ficar calada. Ela tenta calar-se, em vão. Espera ser julgada como derrotista, separa-se de seus filhos. Dirige-se aos juízes como a homens condenados à morte. Outra cena: a expulsão dos pessimistas e niquentos.

20. 4. 41

Muitos exemplares de *A alma boa de Se-Tsuan* foram enviados há meses para amigos (na Suíça, na América, na Suécia), e nem uma só carta a esse respeito chegou até agora. As baionetas dos vencedores de 1870 podem ter conduzido *O capital* à vitória na Europa, mas os tanques dos vencedores de 1940 enterraram debaixo deles *A alma boa de Se-Tsuan*.

A cada notícia de vitórias de Hitler minha importância como escritor diminui. Nem mesmo Olsoni, livreiro e crítico de Helsinque, encontra tempo para ler minha peça. E cada vez menos visitantes aparecem. (Entretanto, aqui não encontram nem desespero nem otimismo...)

21. 4. 41

Que estas notas contêm tão pouca coisa pessoal decorre não só do fato de que eu mesmo não me interesso muito por assuntos pessoais (e não disponho realmente de um modo satisfatório de apresentá-los), mas principalmente do fato de que desde o começo previ ter de levá-las através de fronteiras cujo número e qualidade era impossível predizer. Este último pensamento me impede de escolher quaisquer outros tópicos que não sejam literários.

21. 4. 41

A crise da arte dramática é muito profunda. Trata-se de criar figuras ricas, complexas, em desenvolvimento – sem psicologia introspectiva. As costumeiras imagens behavioristas são muito rasas e embaçadas (se não têm a clareza do esquema F). Mesmo quando abarcam não apenas reflexos biológicos mas também sociais, raramente aparecem figuras concretas. Da mesma forma que o c[apitalismo] promove a coletivização do homem por meio de privação e desindividualização, e como a princípio uma espécie de "propriedade comum do nada" é gerada pelo c[apitalismo], a psicologia behaviorista em primeiro lugar reflete apenas a indiferença da sociedade pelo indivíduo, já que o indivíduo é mero objeto. Por outro lado, a destruição, a fragmentação, a atomização da psique individual é um fato, isto é, se se identifica essa peculiar falta de um centro nos indivíduos; não é resultado de hábitos defeituosos de observação. É que se está diante de novas configurações que devem ser mapeadas de novo. Mesmo a dissolução não resulta em nada. Além do quê, as fronteiras da psique individual ainda estão claramente visíveis. Até a nova configuração reage *e age* de maneira individual, singular, "não-esquemática".

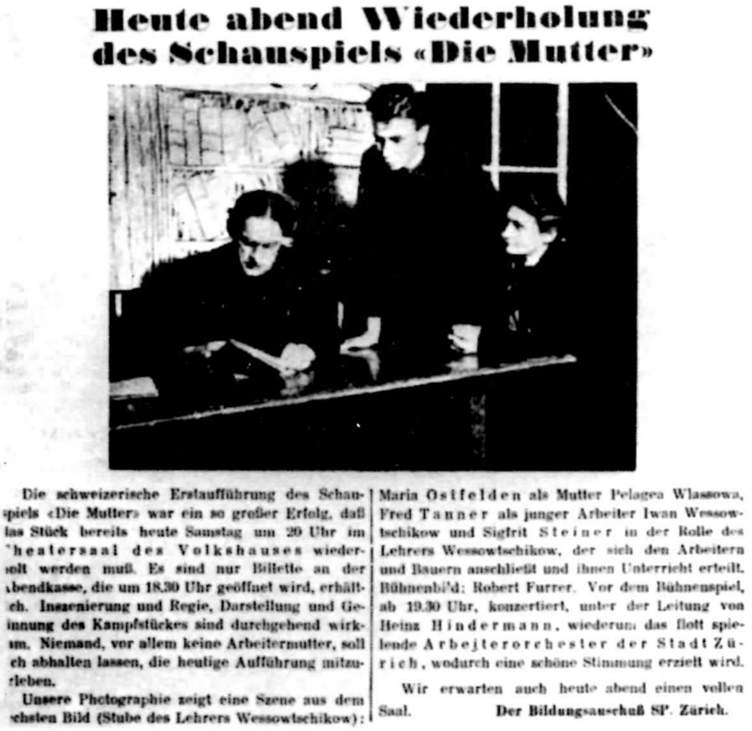
22. 4. 41

No dia 19 *Mãe Coragem* foi levada no teatro de Zurique. Hoje chegou um telegrama da administração e um outro de Giehse, Lindtberg e Otto dizendo que a estréia foi um sucesso. É corajoso da parte desse teatro, constituído principalmente de refugiados, montar uma coisa minha. Nenhum palco escandinavo teve coragem para tanto.

22. 4. 41

Por que *Coragem* é uma obra realista?

Adota um ponto de vista realista em nome do povo diante das ideologias: para o povo a guerra não é nem uma insurreição nem uma operação comercial; é apenas um desastre.



Heute abend Wiederholung des Schauspiels «Die Mutter»

Die schweizerische Erstaufführung des Schau-
spiels «Die Mutter» war ein so großer Erfolg, daß
las Stück bereits heute Samstag um 20 Uhr im
'heatersaal des Volkshauses wieder-
olt werden muß. Es sind nur Billette an der
bendkasse, die um 18.30 Uhr geöffnet wird, erhält-
ch. Inszenierung und Regie, Darstellung und Ge-
innung des Kampfstückes sind durchgehend wirk-
am. Niemand, vor allem keine Arbeitermutter, soll
ch abhalten lassen, die heutige Aufführung mitzu-
rleben.

Unsere Photographie zeigt eine Szene aus dem
chsten Bild (Stube des Lehrers Wessowtschikow): Maria Ostfelden als Mutter Pelagea Wlassowa, Fred Tanner als junger Arbeiter Iwan Wessowtschikow und Sigfrit Steiner in der Rolle des Lehrers Wessowtschikow, der sich den Arbeitern und Bauern anschließt und ihnen Unterricht erteilt. Bühnenbild: Robert Furrer. Vor dem Bühnenspiel, ab 19.30 Uhr, konzertiert, unter der Leitung von Heinz Hindermann, wiederum das flott spielende Arbeiterorchester der Stadt Zürich, wodurch eine schöne Stimmung erzielt wird.

Wir erwarten auch heute abend einen vollen Saal.

Der Bildungsausschuß SP. Zürich.

"Ensaio esta noite da peça [de Bretch] 'A mãe' [em Zurique]." Esta foi a primeira produção suíça, por amadores socialistas, no teatro de 1.200 lugares da Casa do Povo.

«Die Mutter»

Die gestrige schweizerische Erstaufführung des Gesinnungsstückes «Die Mutter», das von Bertold Brecht nach dem Roman von Maxim Gorki verfaßt wurde, fand vor 1200 mitgehenden Zuschauern einen so großen Erfolg, daß es morgen Samstag, den 3. Mai, wiederholt werden muß. Der bekannte Zeichner Lindegger erklärte, daß die Inszenierung Sigfrit Steiners besser sei als die seinerzeitige Berliner Uraufführung unter Brecht. Das ganze Spiel ist von einem großen Ernst beseelt. Die Volksschauspieler und die mitwirkenden kleinen Chöre leisten absolut saubere Arbeit, die auch von der Berufskritik anerkannt und gelobt wird. Unser Bild zeigt Maria Ostfelden als Mutter Wlassowa, wir glauben, daß das Porträt mehr sagt als Worte.

Xantippe ohne Sokrates

Aus dem Zürcher Obergericht

K. Wie ſo das 70jährige, zuſammengeſchrumpfte Männlein mit dem hilfsloſen Kinderblick vor den Richtern ſtand, fielen einem die Worte Thereſe Ghieſes in „Mutter Courage" ein: „Schweizerkäſe, Schweizerkäſe, ich habe dich ſchon immer gelehrt, du ſollſt ehrlich ſein, denn klug biſt du nicht".

Während eines ganzen Menſchenlebens war auch das Männlein ehrlich. Sein Verteidiger traf wahrſcheinlich ins Schwarze, wenn er behauptete, ſein Horizont ſei von den Dämpfen begrenzt, die aus ſeinen Kochtöpfen aufſtiegen, und ſein Geiſt ſei nicht tiefer, als eine Pfütze auf dem Aſphalt. Jedenfalls war dieſer Chef de cuisine in Kleinformat glücklich, ſolange er an ſeinem Herd hantieren durfte, und ſtellte ſonſt keinerlei Anſprüche ans Leben. Und das war gut, denn andernfalls wäre er ſich ſehr bemitleidenswert vorgekommen, weil er eine Xanthippe zur Frau hat, über die bereits Sokrates alles Wiſſenswerte geſagt hat.

Als er keine Arbeit mehr fand, da begann das Elend für dieſes greiſe Kind! Denn er hatte kein Geld, ſeine Frau beſaß hingegen einen netten Sparbatzen, und er bekam nun Tag für Tag zu hören, welch unnützer Geſelle er ſei. Mit ihrem ewigen Gejammer machte die Gattin den kleinen Mann ganz „tuch", und um ihr und ſich ſelbſt zu beweiſen, daß er doch noch zu etwas gut iſt, log er kühn während drei Jahren die Kriſen- und Winterhilfe an und gab dort an, er und ſeine Frau beſäßen keinerlei Vermögen.

Der Angeklagte iſt jetzt geſtändig, ſich des wiederholten ausgezeichneten Betruges im Betrage von 1900 Franken ſchuldig gemacht zu haben, wie es in der Juriſtenſprache heißt. Es iſt zwar fraglich, ob er auch wirklich verſteht, warum ſich die Herren vom Gericht ſo eingehend mit ihm beſchäftigen. Jedenfalls iſt es unmöglich, dem Männlein verſtändlich zu machen, daß er zwar zu acht Monaten Arbeitshaus verurteilt wurde, aber, daß die Strafe ihm bedingt erlaſſen iſt. Schließlich begreift er aber, daß er heimgehen darf und gibt allen im Gerichtsgebäude , die ſich in ſeiner Reichweite befinden, freundlich die Hand, wie ein braves Kind, das nicht zu hart beſtraft wurde.

Maria Ostfelden no papel da Mãe. A peça estreou no dia 1º de maio.

Seu ponto de vista não é moral; isto é, é ético, mas sem depender da moral vigente.

As ações dos personagens têm intuitos que podem ser reconhecidos e levados em conta, e facilitarão o relacionamento com pessoas reais.

A peça funciona no plano do estado atual da consciência da maior parte da humanidade.

23. 4. 41

Figura de comédia: o homem que, em vista da ruindade do mundo, está decidido a ser um patife, mas não pode. Depois de cada boa ação que é bastante fraco para realizar, jura que será durão, mas diante da nova tentação sucumbe de novo. Ele só faz o bem às escondidas de si mesmo. Título: *A carne fraca.* Sentido: como é muito mais fácil fazer o bem do que fazer o mal, ser produtivo do que ser destrutivo.

(Ele tem um inimigo a quem deve odiar, mas tem pena dele, desse inimigo que o explora e a quem procura imitar.)

24. 4. 41

Quando olho para minhas peças e comparo-as – *Galileu, Mãe Coragem, Terror e miséria, A alma boa de Se-Tsuan, O Sr. Puntila e seu criado Matti, A ascensão de Ui* – acho-as anormalmente desunificadas sob todos os aspectos. Até mesmo os gêneros mudam sem parar. Biografia, *gestarium*, parábola, comédia de personagens no filão popular, farsa histórica – as peças tendem a voar separadas como constelações, na visão da nova física, como se aqui também algum tipo de núcleo dramatúrgico houvesse explodido. E no entanto a teoria em que se baseiam, ou que pode ser deduzida delas, está por sua vez bem definida, em comparação com outras teorias. Talvez não se deva esquecer que as diferentes obras de um autor se fundem ao longo do tempo; senão como poderiam *Os ladrões*, *A noiva de Mesina*, *Tell*, ou *Ifigênia*, *Fausto*, *Clavigo* encontrar-se numa mesma cesta?

24. 4. 41

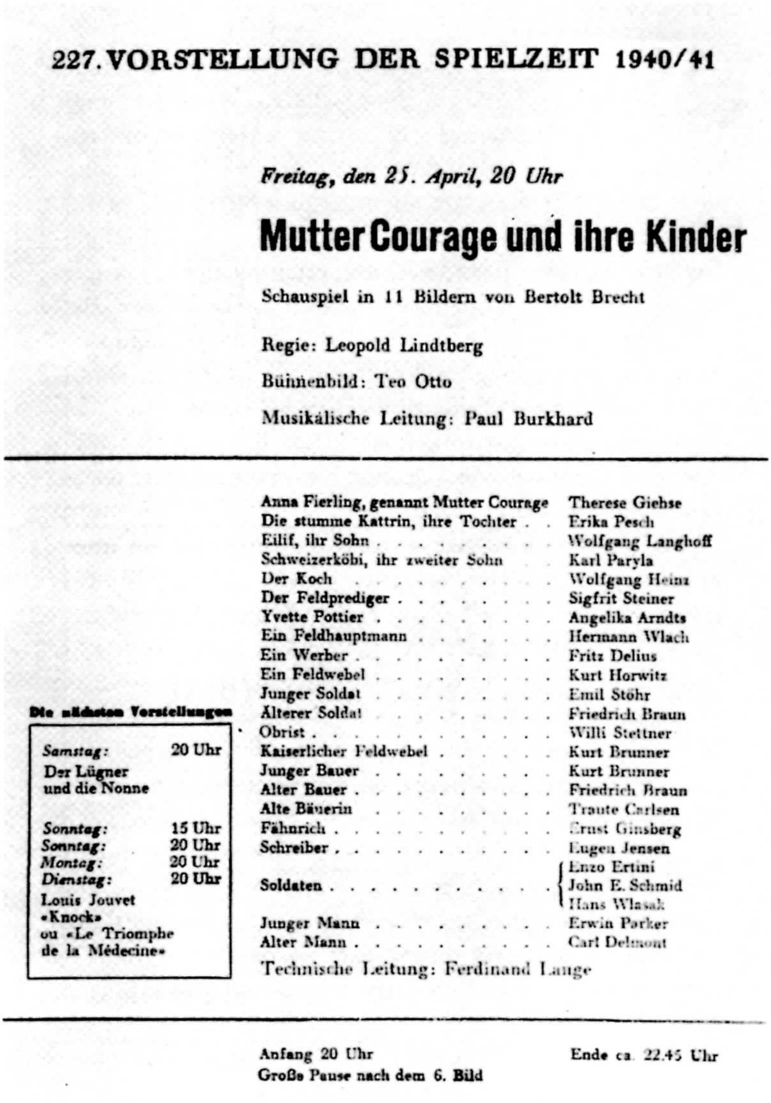
Querer que as obras resistam ao tempo, em princípio uma aspiração "natural", torna-se uma questão mais séria quando o escritor tem motivos para a suposição pessimista de que suas idéias (i.e., as idéias por ele defendidas) só terão aceitação a longo prazo. As medidas que aliás são tomadas com essa finalidade não devem prejudicar o efeito imediato da obra. Os necessários traços épicos aplicados a coisas que são "óbvias" na época da redação perdem seu valor como efeitos-d passado esse momento. A autonomia conceitual das obras contém um elemento de crítica: o escritor analisa a transitoriedade dos conceitos e observações de seu próprio tempo.

25. 4. 41

Meus dois meios de produção, charutos e novelas policiais (inglesas), estão acabando e precisam ser racionados.

29. 4. 41

Quais são as festas mais necessárias? A *festa da vitória*, a *noite dos presentes*, o *dia da solidariedade*, o *dia da luta mundial*, o *carnaval*. O carnaval seria da maior importância. Dia de disfarces e sátiras. Dia de luto para as tradições mais veneradas e as pessoas mais eminentes.



227. VORSTELLUNG DER SPIELZEIT 1940/41

Freitag, den 25. April, 20 Uhr

Mutter Courage und ihre Kinder

Schauspiel in 11 Bildern von Bertolt Brecht

Regie: Leopold Lindtberg

Bühnenbild: Teo Otto

Musikalische Leitung: Paul Burkhard

Anna Fierling, genannt Mutter Courage	Therese Giehse
Die stumme Kattrin, ihre Tochter	Erika Pesch
Eilif, ihr Sohn	Wolfgang Langhoff
Schweizerköbi, ihr zweiter Sohn	Karl Paryla
Der Koch	Wolfgang Heinz
Der Feldprediger	Sigfrit Steiner
Yvette Pottier	Angelika Arndts
Ein Feldhauptmann	Hermann Wlach
Ein Werber	Fritz Delius
Ein Feldwebel	Kurt Horwitz
Junger Soldat	Emil Stöhr
Älterer Soldat	Friedrich Braun
Obrist	Willi Stettner
Kaiserlicher Feldwebel	Kurt Brunner
Junger Bauer	Kurt Brunner
Alter Bauer	Friedrich Braun
Alte Bäuerin	Traute Carlsen
Fähnrich	Ernst Ginsberg
Schreiber	Eugen Jensen
Soldaten	Enzo Ertini John E. Schmid Hans Wlasak
Junger Mann	Erwin Parker
Alter Mann	Carl Delmont

Technische Leitung: Ferdinand Lange

Die nächsten Vorstellungen

Samstag: 20 Uhr
Der Lügner und die Nonne

Sonntag: 15 Uhr
Sonntag: 20 Uhr
Montag: 20 Uhr
Dienstag: 20 Uhr
Louis Jouvet
«Knock»
ou «Le Triomphe de la Médecine»

Anfang 20 Uhr
Große Pause nach dem 6. Bild

Ende ca. 22.45 Uhr

Programa da produção, pelo Zurich Schauspielhaus, de *Mãe Coragem*, que estreou em 19 de abril (*première* mundial).

9. 5. 41

Estou lendo *Schillers Flucht aus Stuttgart* (A fuga de Schiller de Stuttgart), de Streicher. Noto diferenças na maneira de trabalhar que resultam das diferenças entre as teorias aristotélicas e as não-aristotélicas do drama. S[chiller] arquiteta as cenas dramáticas, também os monólogos, dá grande importância às "passagens brilhantes" e introduz seus efeitos com cuidado. Tudo visa a despertar entusiasmo, a arrebatar, a encantar, tanto moral quanto esteticamente. Personagens magnânimos, tensas complicações, explosões retóricas, demonstrações de paixões avassaladoras, estimulação de controvérsias de tirar o fôlego – todos estes efeitos se tornam irresistíveis. A *misère* tem fim instantâneo e a Alemanha tem seu poeta nacional. O fenômeno do teatro, novamente se manifestando, com seu efeito-d, diante da classe burguesa e da nação, atravessa uma fase em que a apresentação da realidade é totalmente subordinada à teatralidade (o teatro de Lessing era ainda bem diferente nesse aspecto). O interesse vital do gênero humano por sua própria humanidade que pode encontrar expressão no teatro, e forma a base para todas as emoções, pode se ver neste ponto, que é principalmente um interesse pelo teatro, isto é, exclusivamente pela apresentação no palco. Não é, digamos sem rodeios, o que é representado, i.e., o que acontece entre os (e no interior dos) homens, que interessa ao dramaturgo, mas precisamente as emoções que podem ser suscitadas por essa representação. S[chiller] precisa sempre de muito tempo para encontrar "assuntos" e enredos que possam "suportar o peso" de suas emoções. Não que as condições não lhe interessem, não que ele não proteste apaixonadamente e ofereça sugestões; só que é sobretudo o teatro e a oportunidade de usar assuntos e emoções para o teatro que o faz escrever. Isto dá origem a uma arte que está em contato com a realidade e contém realidade, mas que sacrifica totalmente a realidade à arte.

Posso julgar como estou distante desse ponto de vista pelo fato de que o pensamento de arquitetar uma grande cena de repente me parece intensamente novo, um experimento interessante. Em geral despendo muito esforço na motivação, não paro de conferir quanto dos processos que tenho em mente tem de ser mostrado etc., mas, que eu saiba, nunca poli o diálogo nem tentei imprimir à cena um ritmo rápido e suave. Começo com a primeira frase e termino com a última, sem pular coisa alguma, ou atribuir importância especial a qualquer parte específica. Isto é, suspeito, bastante épico. O dramaturgo épico vê todos os detalhes com a mesma afeição. Só critico o estilo da descrição por via do assunto descrito.

12. 5. 41

À noite amigos daqui nos oferecem um jantar de despedida num restaurante. Hella, Diktonius, Valla estavam lá. Quando vamos saindo – estamos muito animados porque hoje de manhã, enfim, o cônsul americano prometeu a Grete um visto de turista – o gerente do restaurante vem correndo nos contar que Hesse aterrissou na Escócia como refugiado. Os sinos da vitória ainda estão repicando pela campanha dos Bálcãs e já o terceiro homem mais poderoso do Estado vencedor entra manquejando na choupana de um aldeão escocês, na condição de refugiado. Hitler prevê o aniquilamento da ilha, seu segundo-no-comando voa para lá em busca de segurança. Drama épico mesmo esse aí...

13. 5. 41

Vejo com Valla um filme alemão sobre aviadores (assunto: oficial superior durão mas dono de um coração de ouro). O mais interessante é como esse mundo militar está separado da vida. No filme inteiro a gente só vê um ambiente não-militar, a cantina da caserna, e só dois civis, o gerente da cantina, provedor da cerveja, e uma jovem camponesa num campo ao lado do aeroporto, provedora de um órgão sexual. Fora isso, vê-se como esse mundo segregado se apronta para a ação. O exército é a aposta. É lançado na grande roleta, recolhido pelo rodo do crupiê ou restituído em dobro. Os jogadores decidem. Bom, como um plano de vôo de 1918 pode se transformar, num passe de mágica, num plano de vôo de 1939, a paz é apenas um cessar-fogo.

13. 7. 41

Em dezembro de 40 nos informaram de Estocolmo que tinham sido concedidos a mim, a Helli e às crianças vistos de imigração do México. Grete não obteve nenhum; inúteis os telegramas e requerimentos; e dos EUA mandaram dizer que devíamos viajar, que o novo governo mexicano poderia anular os vistos a qualquer momento. Solicitei portanto vistos americanos, um visto de visitante para Grete, já que ela não passaria no exame médico para um visto de imigrante. A situação na Finlândia logo se tornou ameaçadora. Recebemos nossos vistos americanos de imigrantes em 2 de maio de 41, e nossos amigos finlandeses insistiram conosco para que partíssemos. Divisões motorizadas alemãs se multiplicavam no país, Helsinque estava cheia de "viajantes" alemães, a tensão entre Alemanha e URSS aumentava. Finalmente, em 12 de maio, Grete recebeu, na condição de secretária de Hella, um visto de visitante para a América. Partimos no dia 13, e no dia 15 estávamos em Leningrado. Em Moscou, Grete, que tivera de correr de um lado para outro com os manuscritos na fronteira – só ela falava russo – baqueou. A subnutrição na Finlândia (quase nenhuma carne, pouca gordura, nada de legumes nem frutas), os alvoroços e medos, em especial o temor de que pudesse ser responsável por nenhum de nós sair de lá, e ainda por cima a viagem, deixaram-na completamente esgotada. Só cinco dos seis lóbulos de seus pulmões ainda funcionavam. Ela foi para uma clínica. Quando, depois de grande luta, conseguimos finalmente passagens para um navio sueco tentei mudá-las para uma data posterior; disseram-me que isso não era possível. Mas disseram que certamente seria possível conseguir uma passagem para Grete num navio subseqüente se ela estivesse bem. Como o caminho estava aberto para ela (visto e passagem assegurados), Grete se sentiu muito aliviada e decidida a melhorar para poder suportar a longa viagem. Deixei manuscritos e tudo para trás com ela, que se deu conta da gravidade de sua condição, mas pus a culpa em seu coração, e ela acreditou. Em 30.5 partimos para Vladivostok. A opinião geral era que a URSS teria paz por um bocado de tempo, mas que a América estava prestes a entrar na guerra. O expresso transiberiano levou dez dias de Moscou para Vladivostok. Trocamos telegramas todos os dias. Em 1.6: "Em 31 de maio, me sentia mais ou menos à noite. No dia 1 passei mal durante o dia. Lembranças, Grete e Maria." Maria é Maria Gresshöhner. Em 4.6.41 às 9 da manhã, ela morreu. Ainda recebeu meu telegrama às 8, e ficou então muito tranqüila. Soube disso às 10 da noite, no outro lado do lago Baikal. Nosso pequeno intérprete mongol traduziu o telegrama para mim.

Em 13 de junho partimos no *Annie Johnson* para os EUA. Após uma estada de cinco dias em Manila, chegamos em San Pedro a 21 de julho.

Teor do telegrama de 4.6 (tradução literal do intérprete), anotado ao pé da letra, em Ulan-Ude:

"Oito horas da manhã Grete recebeu seu telegrama e leu tranqüila. Às 9 horas da manhã ela morreu. Sentidas condolências e recomendações dos seus Fadeiev, Apletin."

Teor de um telegrama de Maria, em 5.6:

"Grete não queria morrer. Só pensava em viver. Pedia livros. Pensava em vocês. Queria ficar boa e ir atrás de vocês. Após a noite seguinte tomou o café da manhã calmamente, leu seu telegrama com muita atenção, pediu champanhe. Pouco depois sentiu-se mal, tremia e pensava que estava melhorando. Nesse momento chegou o médico. Um momento depois, ela repetiu a palavra 'doutor' três vezes. Morreu serenamente. Na autópsia o médico encontrou os dois pulmões no último estágio. Enormes cavidades, coração e fígado muito crescidos. Foi feita uma máscara mortuária para vocês."

Notas

Werner Hecht, Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo

20. 7. 38 – Lúcio Sérgio Catilina chefiou uma conspiração contra a república romana em 63 a.C. / Brecht emprega a palavra inglesa *city* para indicar um grande centro comercial e financeiro.

22. 7. 38 – Os *Poemas do exílio* deviam integrar o quarto volume das *Gesammelt Werke* (Obras reunidas) de Brecht que estavam sendo publicadas pela editora Malik, de Wieland Herzfeld, nominalmente de Londres. Os dois primeiros volumes, contendo peças de teatro, tinham sido lançados na primavera de 1938. O próprio Herzfeld estava então exilado em Praga, onde os livros foram impressos pela gráfica de Heinrich Mercy. Os volume três e quatro, em provas quando os alemães ocuparam aquela cidade em março de 1939, nunca apareceram. A coletânea dos *Poemas do exílio*, com o título de *Poesias de Svendborg*, foi impressa em Copenhague em maio de 1939 sob a direção de Ruth Berlau e, ao que parece, às suas expensas, depois que Brecht partiu para a Suécia. / As *SA (Sturmabteilungen)* eram tropas de assalto, força paramilitar privada que os nazistas criaram a partir de 1933 para levar o terror aos adversários políticos do regime. / *Gleichschaltung* era o termo nazista para conformismo forçado – político, ideológico ou artístico.

23. 7. 38 – Brecht escrevia então o romance inacabado *Os negócios do Sr. Júlio César.*

24. 7. 38 – "O festim de Trimalcião" é o episódio central do romance *Satiricon* de Petrônio, escritor e poeta latino do século 1 d.C. / *As afinidades eletivas* e *Os sofrimentos do jovem Werther*: romances de Goethe.

Julho 38 – György Lukács (1885-1970): crítico literário e filósofo húngaro. Considerado "o fundador da estética marxista", publicou *A teoria do romance* (1920), *História e consciência de classe* (1923) e *O romance histórico* (1947). / Honoré de Balzac (1799-1850): romancista francês, máximo representante da ficção realista e autor de *A* *comédia humana*, que reúne cerca de cem obras, compreendendo romances, novelas e contos. / Lev Tolstói (1828-1910): escritor russo. Legou ao mundo uma obra monumental em que se destacam os romances *Guerra e paz*, *Anna Karenina* e novelas como *A morte de Ivan Illitch*. / Mikhail A. Cholokhov (1905-1984): escritor russo, Prêmio Nobel de Literatura de 1965, autor do épico *O Don silencioso*. Foi um dos principais representantes do realismo socialista. / Thomas Mann (1875-1955): escritor alemão, autor de *Os Buddenbrooks* e *A montanha mágica*, que lhe valeram o Prêmio Nobel em 1929. Depois da Segunda Guerra Mundial publicou *Doutor Fausto*, romance em que a retomada do velho mito é um pretexto para enfocar a crise vivida pela intelectualidade alemã na fase de ascensão do nazismo. / O pastor protestante Niemöller, ex-comandante de submarino, foi preso em 1 de julho de 1937 por fazer sermões contra os nazistas. Julgado e absolvido, foi mandado para um campo de concentração. Foi o tema da peça de Ernst Toller, *Pastor Hall*. / Eugène Sue (1804-1857), escritor francês, notabilizou-se como romancista de costumes mundanos e autor de romances-folhetins de grande apelo popular, como *Os mistérios de Paris*, em que são narradas as aventuras de Fleur-de-Marie. / *Equites* (latim): cavaleiros; *Patres* (latim): patrícios.

25. 7. 38 – Walter Benjamin (1892-1944): Crítico e pensador alemão, de origem judia. Um dos fundadores do Instituto de Pesquisas Sociais de Frankfurt, se tornou conhecido após a publicação de *A origem do drama barroco alemão* e do ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". Morando em Paris desde a ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, Benjamin havia chegado à Dinamarca em 22 de junho. / Grete: Margaret Steffin, principal assistente de Brecht de 1933 a 1941. Morava em Skovbostrand desde 25 de abril e aprendera russo e dinamarquês. A tradução alemã que ela e Brecht fizeram das memórias de infância do escritor dinamarquês Andersen Nexö (1869-1954) seria impressa na Suíça e publicada em Moscou em 1940.

27. 7. 38 – A "panelinha", para Brecht, era a "panelinha húngara de Moscou", que compreendia, entre outros, Lukács e Gyula Hay, e que, ainda segundo Brecht, se imiscuía nos assuntos dos escritores comunistas alemães exilados. / Gyula Hay escreveu sua peça sobre a vida rural húngara quando estava exilado na União Soviética. / Lion Feuchtwanger, que editava com Brecht a revista *Das Wort*,

escreveu um prefácio laudatório à peça de Hay. / Hermann Sudermann (1857-1928), dramaturgo naturalista alemão, autor das peças *Honra* e *Fim de Sodoma* e dos romances *Senhora Preocupação* e *O caminho dos gatos.*

3. 8. 38 – François Villon (1431- ?), poeta francês em cuja obra se mesclam poemas burlescos e baladas líricas de beleza incomparável. / Rudyard Kipling (1865-1936), escritor inglês, considerado "o poeta do imperialismo britânico triunfante". É conhecido sobretudo pelas narrativas do *Livro da jângal* e *Kim.*

13. 8. 38 – Nos seus contos Ruth Berlau usou o pseudônimo Maria Sten. Foram lançados, em dinamarquês, em 1940.

14. 8. 38 – Victor Hugo (1802-1885): poeta, romancista e dramaturgo francês. Personificação do romantismo libertário, foi um dos escritores mais populares de sua época, e é ainda hoje o mais popular dos escritores franceses. Na extraordinária diversidade de sua obra destacam-se os poemas líricos de *As contemplações*, a poesia épica de *A lenda dos séculos* e os romances históricos *O corcunda de Notre-Dame* e *Os miseráveis.*

15. 8. 38 – A edição moscovita de *Terror e miséria do Terceiro Reich* apareceu em 1941. Foi a primeira publicação da peça e continha treze cenas. Uma delas, "O agente provocador", tinha saído no número de março de *Das Wort*, que publicou mais seis cenas nos números de junho, julho e março do ano seguinte. / O búlgaro Slatan Dudow (diretor do filme de Brecht, *Kuhle Wampe*, dirigiu a *première* mundial da peça em Paris, em 21 de maio, com o título de *99%.* O ensaio "Cena de rua", datado de junho de 1938, era inédito então, e figura atualmente na coletânea de ensaios de Brecht sobre teatro.

16. 8. 38 – *O romance dos Tui* foi um projeto de longo prazo que Brecht não concluiu. O tema eram os "Intelectuais", i.e., pensadores, escritores e outros luminares liberais, considerados como uma força política nas décadas de 1930 e 1940. Com a palavra "Tui" (formada pelas iniciais de *T*ellec-*U*al-*In*) Brecht pôs o conceito de cabeça para baixo. / *Lehrstücke*: peças didáticas. / "As atitudes de Lenin" foram só uma idéia. / Koloman Wallisch, líder socialista austríaco enforcado em 1934 pelo ditador da Áustria Engelbert Dolfuss (1892-1934). / O pintor de paredes: Hitler. / Percy B. Shelley (1792-1822), poeta inglês cujos poemas e dramas revelam intensa preocupação com os problemas sociais de sua época.

18. 8. 38 – John Dos Passos (1896-1970), romancista norte-americano, famoso na década de 1930 por sua trilogia *U.S.A.* em que abre novos caminhos para a ficção do século 20. / Heinrich Mann (1871-1950), romancista alemão, irmão mais velho de Thomas Mann. Como este, teve seus livros proibidos na Alemanha hitlerista. Entre seus romances destacam-se *O Professor Unrat* (*O anjo azul*, no cinema), *A pequena cidade* e *Juventude e maturidade do Rei Henrique IV.* / Knut Hamsun (1859-1952), romancista norueguês, Prêmio Nobel de 1920, autor de *Frutos da terra* e *Fome.* / Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Gênio mais alto da cultura alemã – poeta, dramaturgo, romancista, memorialista e homem de ciência –, Goethe deixou uma obra numerosa cujos pontos culminantes são *Fausto* (teatro), *As afinidades eletivas* (romance), *O divã ocidental-oriental* (poesia), *Poesia e verdade* (memórias), *Contribuição à óptica, Metamorfose das plantas* e *Metamorfose dos animais.* / Émile Zola (1840-1902): escritor francês que deu extraordinário impulso ao naturalismo com os vinte romances dos *Rougont-Macquart*, "história natural e social de uma família sob o Segundo Império". / André Gide (1869-1951): um dos mais influentes escritores franceses da primeira metade do século 20. Prêmio Nobel de 1947, publicou, entre outros, *O imoralista, Os subterrâneos do Vaticano* e *Os moedeiros falsos.* / James Joyce (1882-1941): escritor irlandês que revolucionou a prosa de língua inglesa com as ficções de *Ulisses* e *Finnegans Wake.* / *As aventuras do bravo soldado Schweik* é o título completo do romance antimilitarista do escritor tcheco Jaroslav Hasek (1883-1923), publicado em folhetins entre 1920 e 1923. A ação do romance se passa na Primeira Guerra Mundial.

11. 9. 38 – Obras completas: trata-se provavelmente do terceiro volume das obras planejadas pela editora Malik.

12. 9. 38 – *DZZ (Deutsche Zentrale Zeitung)*, jornal de língua alemã editado em Moscou até julho de 1939. / Stanislavski, pseudônimo de Konstantin S. Alekseiev (1863-1938). Ator, diretor, crítico e teórico do teatro, foi um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou, que promoveu a renovação da arte dramática na Rússia. Além da autobiografia *Minha vida na arte*, Stanislavski deixou vários trabalhos teóricos e práticos sobre a preparação do ator.

25. 9. 38 – O comentário de Brecht refere-se à conjuntura européia às vésperas do acordo de Munique, no qual o primeiro-

ministro da Grã-Bretanha, Neville Chamberlain, e o primeiro-ministro da França, Édouard Daladier, assinaram com Hitler e Mussolini um acordo que obrigava a Tchecoslováquia a entregar à Alemanha o território dos Sudetos, onde viviam mais de três milhões de alemães. A "violação do tratado" de que fala Brecht alude a atos praticados por Hitler ao arrepio do Tratado de Versalhes (11 de novembro de 1918), assinado no fim da Primeira Guerra Mundial, como a criação de uma força aérea, a construção de submarinos, o aumento do efetivo do exército alemão, o envio de tropas às áreas desmilitarizadas a oeste do rio Reno, junto à fronteira com a França, etc. O acordo de Munique seria assinado em 29 de setembro. / O filósofo social Fritz Sternberg chegou no dia 23. / A visita de Chamberlain a Hitler em Godesberg se deu no próprio dia 25. / *Idola* (pl. do latim *idolum*), na acepção de fantasias, remete aos quatro tipos de *idola* definidos pelo filósofo Francis Bacon (1561-1626). Brecht parece tomar a palavra como se ela estivesse no singular.

5. 10. 38 – É de presumir que o livro de André Gide a que Brecht se refere aqui seja a coletânea de poemas *Les nourritures terrestres,* publicada em 1897. / O "grande livro" de Hasek é *As aventuras do bravo soldado Schweik* (ver nota em 18. 8. 38). / Acredita-se que as zonas-V sejam os distritos dos Sudetos (ou *Volksdeutsche*) em fase de assimilação pelo Reich de Hitler. / Odisseu, ou Ulisses, protagonista da *Odisséia* de Homero.

7. 10. 38 – "A queda da Tchecoslováquia": a implementação do acordo de Munique redundou na submissão de toda a Tchecoslováquia à Alemanha hitlerista.

23. 11. 38 – *Santa Joana* é evidentemente a peça de Brecht *A Santa Joana dos matadouros.*

Janeiro 39 – Para melhor entender o conteúdo deste apontamento de Brecht convém ter presente o que então se passava na União Soviética. Em primeiro lugar, o país vivia o clima tenso dos expurgos políticos, em decorrência dos processos e julgamentos realizados em Moscou, em agosto de 1936, janeiro de 1937 e março de 1938, que determinaram a prisão de metade dos oficiais das forças armadas, a eliminação de dois terços dos integrantes do comitê central do Partido Comunista, o encarceramento de mais de seis milhões de pessoas e o recrudescimento da "vigilância" para conter os desvios doutrinários. Organizações sediadas em Moscou, como as ligas internacionais de

Escritores Revolucionários (MORP) e Teatros Revolucionários (MORT), foram fechadas. Quanto a Brecht, fazia já três anos que ele estivera em Moscou, onde conheceu alguns membros da executiva do Comintern (Internacional Comunista), trocou idéias sobre o efeito-d com Sergei Tretiakov (1892-1939), foi homenageado por Carola Neher e outros com uma "noitada Brecht" de canções e poemas, e examinou vários planos de publicações e montagens teatrais de suas obras. No início de 1938, porém, Tretiakov e a atriz Carola Neher tinham sido presos; Ernst Ottwalt (co-roteirista com Brecht do filme *Khule Wampe*) foi expulso do partido e o encenador Erwin Piscator (1893-1966, criador de um teatro político proletário) aconselhado a não voltar da França agora que a MORT fora "liquidada". No fim do ano Mikhail Koltsov (1898-1942), jornalista da equipe do *Isvéstia*, ex-presidente do comitê de relações exteriores da União dos Escritores e patrocinador da revista *Das Wort*, que Brecht editava em parceria com Lion Feuchtwanger e Wille Bredel, em Moscou, também foi preso ao voltar da Espanha, onde fora cobrir a Guerra Civil. Dois meses depois a revista foi fechada, e com isto o pequeno papel que restava a Brecht na política cultural comunista chegou ao fim. / Bernhard Reich (1892-1972), diretor de teatro, e sua mulher Asya Lacis foram presos em novembro de 1938, mas sobreviveram. / Béla Kun (1886-1939), um dos contatos de Brecht no Comintern, havia chefiado em 1919 o primeiro governo comunista húngaro; também foi vítima dos expurgos stalinistas. / Vsevold Meyerhold (1873-1943) iniciou a carreira de encenador montando as peças revolucionárias do poeta Maiakovski e fez teatro de agitação e propaganda, mas em 1936 viu-se obrigado a fazer autocrítica para escapar à voragem desencadeada pelos expurgos. / Normas stakhanovistas: normas próprias do método criado na União Soviética pelo operário Alexei Grigorievitch Stakhanov, fundado no estudo do trabalho para aumentar a produtividade.

Fevereiro 39 – Karl Kosch (1886-1961), ex-professor de filosofia na Universidade de Jena, era vizinho dos Brecht na Dinamarca antes de emigrar para os Estados Unidos no inverno de 1937/38. / Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831): filósofo alemão, o mais influente pensador europeu dos séculos 19 e 20, autor de *A fenomenologia do espírito* e *Enciclopédia das ciências filosóficas*. / David Ricardo (1772-1823): economista inglês. Seu livro *Princípios de economia política* (1817) é um marco na história do pensamento econômico.

25. 2. 39 – *Fatzer* e *A venda de pão*: projetos dos anos 1930 que Brecht não levou adiante.

26. 2. 39 – Os Gracos: os irmãos Tibério Semprônio Graco, o Jovem (163-133 a.C.) e Caio Semprônio Graco (153-121 a.C.), tribunos do povo na antiga Roma. Ambos pretenderam reformar o governo e distribuir terras do Estado aos pobres, mas foram assassinados por senadores inconformados. / César: denominação derivada do nome de Júlio César e dada aos primeiros imperadores romanos. / Steff: Stefan, filho de Brecht.

5. 3. 39 – James M. Cain (1892-1977), autor de *O carteiro sempre toca duas vezes a campainha*. Horace McCoy, autor de *E não se mata cavalo?* Ernest Hemingway, autor de *Adeus às armas*, *O sol também se levanta* e *O velho e o mar*. / New Deal: bem-sucedido programa socioeconômico implantado no primeiro mandato do Presidente Franklin Delano Roosevelt, dos Estados Unidos, com o fim de vencer a Grande Depressão que se seguiu ao colapso da Bolsa de Valores em 1929.

15. 3. 39 – "O Reich se expande": nesta data a Alemanha anexou a Boêmia e a Morávia, na Tchecoslováquia. Um dia depois a Alemanha estabeleceu um "protetorado" sobre a Eslováquia. / Hradcany é o castelo, em Praga, que se tornou palácio presidencial quando da proclamação da república na Tchecoslováquia em 1918.

23. 4. 39 – A ida da famíla Brecht para a Suécia se deveu ao temor de uma ocupação nazista da Dinamarca, que na verdade só ocorreria um ano depois. A viagem coincidiu com o fechamento de *Das Wort*, que deixou Brecht sem contatos em Moscou. A mudança parece ter sido organizada e garantida pelo senador social-democrata George Branting (que Brecht havia provavelmente conhecido em Paris em 1937), em colaboração com o comitê sueco de ajuda à Espanha. / A conferência "Sobre teatro experimental" figura em versão condensada no livro de ensaios de Brecht sobre teatro.

4. 5. 39 – Karl Valentin (1882-1948) era o famoso *clown* de Munique por quem Brecht tinha grande admiração. Valentin não emigrou. / Augsburgo, na Alemanha, é a cidade natal de Brecht.

25. 5. 39 – Hermann Greid (1882-1975) tinha sido diretor artístico do grupo de agitação e propaganda Truppe im Vesten, em Düsseldorf, antes de 1933. Depois se estabeleceu na Suécia, onde se

naturalizou. Como Brecht, morava na ilha de Lidingö. / Friedrich Engels (1820-1895): escritor e revolucionário alemão, amigo e colaborador de Karl Marx, com quem escreveu o *Manifesto comunista* e *A sagrada família*, entre outros títulos. / "O livro das mutações" – título que sugere enganosamente o *I Ching* – foi um projeto de Brecht que durante algum tempo chegou a abarcar os aforismos de *Me-Ti*, que ele tinha começado a escrever.

Maio 1939, Pentecostes – O "Discurso aos atores da classe operária sobre a arte da observação", incluído nos *Poemas 1913-1956*, foi escrito em 1934. / Taylorismo: sistema de organização racional do trabalho, criado pelo engenheiro norte-americano Frederick W. Taylor (1856-1915), visando maximizar a produção numa certa unidade de tempo e com o mínimo de gastos indispensáveis.

15. 7. 39 – Os nomes dos personagens de *A alma boa de Se-Tsuan* foram mudados depois. / A casa na ilha de Lidingö perto de Estocolmo pertencia a uma amiga de Naima Wifstrand (ver nota em 14. l. 40), a escultora Ninnan Santesson. / Carl Sandburg (1878-67), poeta norte-americano, um dos mais populares dos Estados Unidos, autor também de uma biografia de Lincoln em seis volumes.

1. 9. 39 – Dia em que começa a invasão da Polônia e tem início oficialmente a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). / Thomas Mann devia fazer também uma conferência no Pen-Club da Suécia, mas o evento foi proibido pelo Ministério do Exterior. / O pacto germano-soviético tinha sido assinado em 23 de agosto e o tratado anglo-polonês no dia 25.

3. 9. 39 – Após dois dias de hesitação, a Grã-Bretanha e a França declaram guerra à Alemanha, mas não conseguem desviar Hitler da campanha polonesa.

4. 9. 39 – Winston Churchill (1874-1965), então membro do Parlamento britânico, seria dias depois nomeado primeiro lorde do almirantado e em 10 de maio de 1940 viria, na condição de primeiro-ministro, a formar um novo governo. Permaneceria no posto de primeiro-ministro até julho de 1945, dois meses depois de terminada a guerra.

11. 9. 39 – H. G. Wells (1866-1946), escritor inglês, conhecido principalmente por seus livros de ficção científica (*A máquina do tempo*, *A Guerra dos Mundos* e *A ilha do Dr. Moreau*). / Helli: Helen Weigel (1900-1970), atriz austríaca. Casada com Brecht em 1928,

acompanhou-o no exílio desde 1933. Trabalhou em muitas peças de Brecht e com ele organizou em 1949, na República Democrática Alemã, o Berliner Ensemble, que teve papel fundamental no aprimoramento e na difusão do teatro épico.

7. 11. 39 – O compositor sueco Hilding C. Rosenberg (1892-1985) esteve com Brecht em Lidingö e leu o esboço da peça sobre Lúculo mas não chegou a compor música para ela. A peça foi transmitida (sem música) por uma rádio suíça em 1° de maio de 1940. O texto, bem diferente da versão operística apresentada depois da guerra, foi publicado na *Internationale Literatur* 1940, n° 3, de Moscou. / Dr. Waldemar Goldschmidt (que os Brecht conheceram em Viena) escolheu o pseudônimo Koch. Sabe-se que Brecht fez uso das histórias de Goldschmidt em suas *Conversas entre exilados*.

13. 11. 39 – O SAP (Sozialistische Arbeiterpartei Deutschlands – Partido dos Trabalhadores Socialistas da Alemanha) era um grupo socialista de esquerda formado em 1931. Um de seus membros era o jovem Willy Brandt (então exilado na Suécia), que nos anos 1960 e 1970 ocupou os mais altos postos de governo da Alemanha Ocidental. / Léon Blum (1872-1950), líder socialista francês, foi, após a vitória eleitoral da frente popular, chefe do governo da França de junho de 1936 a junho de 1937. / Otto Strasser havia chefiado a ala socialista do Nacional Socialismo (nazismo).

7. 12. 39 – Esta montagem de *Lúculo* por um grupo amador foi dirigida por Hermann Greid.

8. 12. 39 – "O senhor dos peixes": um dos primeiros poemas de Brecht. / *Die Neue Zeit*: jornal de teoria marxista fundado pelo teórico e político socialista alemão Karl Kautsky (1854-1938), em 1883, e editado por ele na Alemanha e em Londres durante 34 anos. / *Mi-Te*: obra de Mo Tse ou Mo Di, em tradução alemã de Alfred Forke, publicado em 1922. / *Versuche*: sete fascículos em brochura de textos circunstanciais de Brecht publicados em Potsdam, por Gustav Kiepenheur, de 1930 a 1933 (aqui presumivelmente encadernados em dois volumes).

9. 12. 39 – A União Soviética invadiu a Finlândia em 30 de novembro, dando início à chamada Guerra do Inverno, que se estendeu até março de 1940, quando as duas nações assinaram um tratado de paz.

1. 1. 40 – August Enderle foi um dos líderes do SAP.

14. 1. 40 – A atriz Naima Wifstrand participou da montagem da *Ópera dos três vinténs* pelo Rijksteatern, em Estocolmo, no outono de 1938, e ajudou os Brecht a encontrar um lugar para morar na Suécia. Motivado pelo curso ministrado na escola de Naima Wifstrand, Brecht escreveu diversas "cenas de exercício", expondo visões alternativas de personagens de Shakespeare e Schiller.

16. 1. 40 – Poeta, dramaturgo e romancista sueco, Pär Lagerkvist (1891-1974), Prêmio Nobel de 1951, ficou internacionalmente conhecido após a publicação de *Barrabás* (1950). / Wilhelm von Scholz (1874-1969): poeta simbolista alemão, autor da peça *A corrida com a sombra.*

26. 1. 40 – A história figura nos contos reunidos de Brecht e leva o título de "Esscultur" ou "Uma questão de gosto". Ele conheceu o diretor de cinema Jean Renoir na França, talvez em 1937. / Carl Koch, marido da diretora alemã de filmes de animação Lotte Reiniger, era um amigo berlinense que trabalhava como assistente de direção de G. W. Pabst, o cineasta austríaco que em 1931 fizera *A ópera dos pobres*, a partir da peça de Brecht *A ópera dos três vinténs.* / Hans Tombrock (1895-1966) era um artista autodidata e integrante da Fraternidade Internacional dos Vagabundos. Participou de uma exposição coletiva da Fraternidade em 1929, depois saiu da Alemanha na época do nazismo e em 1937 chegou à Suécia, onde permaneceu até 1945, quando retornou à Alemanha.

29. 1. 40 – Arnold Ljungdal: escritor marxista sueco. / A *História dos bolcheviques* é presumivelmente a *História do Partido Comunista da União Soviética*, história oficial lançada em Moscou em 1939, com um texto sobre "Dialética e materialismo histórico", atribuído a Stalin.

10. 2. 40 – "Life and Writings of Addison" é um dos textos dos *Literary Essays* de Thomas B. Macaulay (1800-1859), historiador, crítico literário e homem público inglês. / Joseph Addison (1672-1719): poeta e ensaísta inglês. / Samuel Johnson (1709-1784): poeta, jornalista, crítico literário, romancista e lexicógrafo inglês. Seu famoso *Dicionário da língua inglesa* lançou as bases do estudo histórico do idioma. / Marlborough, John Churchill, duque de (1650-1722): general inglês que lutou na Guerra da Sucessão Espanhola (1701-1714), onde alcançou vitórias decisivas, como na batalha travada em Blenheim.

19. 3. 40 – *Cândido ou o otimismo*: "conto filosófico de Voltaire (1694-1778), satirizando o otimismo do século 18. / *As viagens de Gulliver*, obra-prima da ironia devastadora de Jonathan Swift (1667-1745).

17. 4. 40 – No dia 9 de abril os alemães tinham invadido a Noruega e a Dinamarca. A Suécia conseguiu manter-se neutra, mas as tropas alemãs obtiveram o direito de transitar pelo país. A casa em Lidingö foi vasculhada pela polícia e ao que parece Brecht entrou em pânico. O senador Branting (ver nota em 4.5.39) aconselhou-o a fugir para a Finlândia enquanto podia. Brecht escreveu então a Hella Wuolijoki (ver nota em 6.5.40) solicitando que lhe fizesse um convite. Toda a família, inclusive Margaret (Grete) Steffin (ver nota em 25. 7. 38), saiu às pressas, deixando móveis, livros e papéis com os Santesson (ver nota em 15. 7. 39). Na véspera da partida Brecht recebeu de Erwin Piscator (ver nota em janeiro 39), um convite para dar aulas na New School de Nova York. Esperando embarcar no porto de Petsamo antes da chegada do inverno, Helen Weigel reservou passagens para a América do Norte para 5 de agosto. Mas só um ano depois os Brecht obtiveram os vistos e em junho Petsamo foi ocupado pelos alemães. / Abo é o nome sueco da cidade finlandesa de Turku.

6. 5. 40. – Tölö é um bairro de Helsinque. / Hella Maria Wuolijoki (1886-1954), escritora finlandesa, que assumiu a responsabilidade de trazer os Brecht para a Finlândia, era então uma empresária atuante nos ramos da indústria madeireira e do petróleo. Sua peça *As mulheres de Niskavuori* tinha sido representada em teatros de toda a Europa. / Elmer Diktonius (1896-1961): poeta finlandês de expressão sueca, músico (flautista) e compositor, foi um dos principais renovadores da literatura nórdica.

8. 6. 40 – O comentário de Brecht tem como pano de fundo a *Blitzkrieg*, ou seja, a "guerra relâmpago" que derrotou os franceses e os britânicos em Flandres; os alemães entrariam em Paris no dia 14 de junho e levariam o governo colaboracionista de Pétain a assinar um armistício em Vichy, no dia 22. / Stukas: aviões bombardeiros de mergulho; abreviatura de *Sturzka*mpfbomber.

12. 6. 40 – Jean Cocteau (1889-1963): poeta, dramaturgo, romancista, roteirista e cineasta francês que se tornou conhecido no mundo inteiro por seus filmes, em especial *A bela e a fera* (1945) e *Orfeu* (1950).

28. 6. 40 – Linha Maginot: linha de defesa fortificada que a França começou a construir em 1929 ao longo de sua fronteira oriental. Em junho de 1940 os alemães atravessaram a Bélgica e invadiram a França passando ao norte da Linha Maginot. / Lion Feuchtwanger emigrou para a cidade de Sanary-sur-Mer, no Mediterrâneo, em 1933. Depois da ocupação da França pelos nazistas, ele e a mulher foram internados separadamente pelos franceses de Vichy, mas ela escapou depois do armistício e com a ajuda de várias pessoas conseguiu no outono levar o marido para os Estados Unidos.

30. 6. 40 – Barbara: filha de Brecht. / Karl May: autor alemão de romances populares de aventuras, ambientados no Oriente e no Oeste dos Estados Unidos. / Karl von Clausewitz (1780-1831): teórico militar alemão cujo livro *Da guerra* é considerado até hoje um clássico sobre o assunto.

2. 7. 40 – O quadro de Tombrock é inspirado na "Balada das viúvas de Osseg", de Brecht, que por sua vez remete a um acidente ocorrido numa mina tcheca em 3 de janeiro de 1934, quando 142 mineiros da cidade de Osseg ou Osecha foram soterrados num poço e 200 mulheres e crianças fizeram manifestações em Praga diante do edifício do parlamento. / Stéphane Mallarmé (1842-1898): poeta simbolista francês que em seus últimos textos, notadamente nos sonetos ditos herméticos e no poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", rompe com as estruturas da expressão poética tradicional.

6. 7. 40 – Henri Philippe Pétain (1856-1951): militar francês. Aclamado herói nacional, em 1918, por sua atuação na Primeira Guerra Mundial, tornou-se primeiro-ministro da França em 16 de junho de 1940, sob a ocupação alemã, assinou um armistício com os invasores e, na condição de "chefe" do governo francês em Vichy, colaborou largamente com o governo da Alemanha nazista. Após a guerra, foi julgado por traição e condenado à morte. Teve a pena comutada para prisão perpétua e morreu na prisão.

7. 7. 40 – A primeira das peças mencionadas nunca foi escrita; a segunda seria concluída por Brecht nos Estados Unidos.

16. 7. 40 – "Áustria pós-Trianon": alusão ao tratado imposto aos vencidos da Primeira Guerra Mundial e assinado na galeria do Grande Trianon, em Versalhes, França, em 4 de junho de 1920. Em conseqüência desse tratado a Áustria sofreu redução de seu territó-

rio. / Pierre Laval (1883-1945): político francês que, após a invasaão da França pelos alemães em 1940, recomendou a rendição, colaborou com os nazistas e sucedeu ao Marechal Pétain como primeiro-ministro da França em 1942. Julgado e condenado por traição em 1945, foi executado por um pelotão de fuzilamento. / Mitropa: a Europa central.

2. 8. 40 – Os diálogos do *Messingkauf* foram concebidos como uma "conversa quadrilateral sobre uma nova maneira de fazer teatro", mais ou menos baseada no modelo dos *Diálogos* de Galileu. Ficaram inacabados. Brecht usou também o rótulo *Messingkauf* para alguns de seus fragmentos teóricos e as "cenas de exercício", mencionadas na nota de 14. 1. 40.

5. 8. 40 – Hasek: ver nota em 18. 8. 38. / Ignazio Silone (1900-1978): romancista e ensaísta italiano, autor dos romances *Fontamara* e *Pão e vinho*. / O'Duffy: os especialistas em Brecht dividem-se; para uns, a menção é ao autor de *The Wasted Island*; outros dizem que Brecht tinha em mente o dramaturgo irlandês Sean O'Casey (1880-1964); para uma terceira corrente Brecht se refere a Eimar Ultan O'Duffy (1893-1935), economista satírico que escreveu *The Spacious Adventures of the Man in the Street* (1928).

9. 8. 40 – Lytton Stratchey (1880-1932): escritor inglês. Publicou livros sobre a literatura francesa e ensaios biográficos sobre a Rainha Elizabeth I e a Rainha Vitória. / Jean Racine (1639-1699): um dos mestres do teatro clássico francês, autor das tragédias *Britânico*, *Fedra*, *Ester*, entre outras obras-primas.

10. 8. 40 – A "batalha da Grã-Bretanha" estava então no auge. O bombardeio noturno de Londres ia começar.

19. 8. 40 – James Boswell (1740-1795), jornalista e escritor inglês, amigo e biógrafo de Samuel Johnson (ver nota em 10. 2. 40). / Bernhard von Brentano, jornalista, amigo berlinense de Brecht, emigrado desde 1933. Algum tempo depois os dois amigos se tornaram adversários políticos. / "Dschärdschild", fusão de Churchill e Rotschild. Com esta montagem Brecht satiriza a crença nazista segundo a qual a liderança britânica devia ser parcialmente judia. / Otto Bismarck (1815-1898): estadista prussiano que unificou os Estados alemães em um império.

22. 8. 40 – Heinrich Heine (1797-1856): poeta alemão e principal nome do grupo romântico "Nova Alemanha". Publicou *Intermezzo*

lírico, *Romanzero* e livros de impressões de viagens. Defendeu a aproximação intelectual entre Alemanha e França. / Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843): poeta alemão que pretendeu fundir em sua obra o gênio da Grécia antiga e o espírito da Alemanha (*Hyperion*, romance lírico, e *A morte de Empédocles,* tragédia). / Stefan George (1868-1933): poeta alemão. Influenciado inicialmente pelas teorias simbolistas, abandonou mais tarde o culto da "arte pela arte" em busca de uma inspiração mais humana. *Hinos*, *O tapete da vida* e *O sétimo anel* são títulos representativos de sua obra poética. / Karl Kraus (1874-1936): escritor austríaco. Satírico e polemista, fundou em 1899 a revista *A tocha*, que redigiu praticamente sozinho até 1935 e onde publicou seus mordazes aforismos. Seu poema dramático *Os últimos dias da humanidade* trata da queda do império austríaco na Primeira Guerra Mundial.

24. 8. 40 – William Wordsworth (1770-1850): poeta inglês. Suas *Baladas líricas* (livro escrito em parceiria com Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) assinalam o início do movimento romântico nas letras inglesas. No longo poema "Prelúdio" condensou sua visão do homem, da natureza e da sociedade. / Matthew Arnold (1822-1888): poeta e ensaísta inglês. Publicou, entre outros livros, a tragédia *Mérope*, um estudo sobre a literatura céltica e os ensaios *Cultura e anarquia* e *Literatura e dogma.*

27. 8. 40 – Breughel: nome de família de pintores flamengos dos séculos 16 e 17. É provável que Brecht se refira a Pieter Breughel, o Velho (c.1528-1569), cujos quadros realistas eram também satíricos e moralistas. / A peça que resultou da colaboração com Hella Wuolijoki é *O Sr. Puntila e seu criado Matti.*

6. 9. 40 – Kalle passou mais tarde a se chamar Matti. Ver 1. 10. 40.

7. 9. 40 – Friedrich von Schiller (1759-1805): poeta e dramaturgo alemão. Mestre consumado da escrita dramática, é autor de peças que integram hoje o repertório de companhias do mundo inteiro: *Os ladrões*, *Maria Stuart*, *Guilherme Tell* etc.

14. 9. 40 – A controvérsia dos dois críticos figura em *Essays by Matthew Arnold, including essays in criticism, 1865, on translating Homer (with F. W. Newman's reply)*, Londres, 1914, e também no volume de Matthew Arnold, *On Translating Homer with F.W. Newman's "Homeric Translation" and Arnold's "Last Words"*, Londres, 1905.

22. 9. 40 – Jacob Burckhardt (1818-1897): historiador de arte suíço, de língua alemã; escreveu vários livros sobre a Renascença, entre os quais *A civilização na Itália no tempo da Renascença* (1860) e *História da Renascença na Itália* (1867). / Benvenuto Cellini (1500-1571): artista e escritor italiano. Além de tratados sobre desenho, escultura e ourivesaria, escreveu uma autobiografia, *Vida de Cellini.* / Giorgio Vasari (1511-1574): pintor e escritor italiano, autor de *As vidas dos arquitetos, pintores e escultores italianos mais eminentes* e de um livro de memórias.

25. 9. 40 – Yuzo Yamamoto (1887-): escritor japonês, autor de dramas e romances. Sua peça interessou a Brecht, que planejou uma versão com o título de *A Judite japonesa.* Noventa e poucas páginas de fragmentos e esboços encontram-se no arquivo de Brecht, algumas datadas da "Finlândia setembro 1940".

1. 10. 40 – Denis Diderot (1713-1784): escritor francês cuja obra inclui ensaios filosóficos, romances, peças de teatro e estudos críticos. Foi também um dos principais redatores da célebre *Encyclopédie* ou *Dictionaire raisonné des sciences, des arts e des metiers*, que na opinião de muitos historiadores contribuiu, pelas idéias que nela foram veiculadas, para a deflagração da Revolução Francesa. / Ziffel, o cientista, é um dos personagens dos diálogos. A seu interlocutor da classe operária Brecht deu o nome Kalle, dado até então ao chofer de Puntila. / Aleksis Kivi (1834-1872) é considerado o fundador da literatura nacional finlandesa.

7. 10. 40 – O compositor finlandês Simon Parmet (1897-1969) foi convidado por Brecht a compor a música para a planejada produção fino-sueca de *Mãe Coragem*, que não se concretizou, e mais tarde para a produção da mesma peça em Zurique na primavera seguinte. Não se sabe se Parmet chegou a compor alguma coisa. Se compôs, nada foi aproveitado, e a música parece estar perdida. / Kurt Weill (1900-1950): compositor alemão que colaborou com Brecht na produção de *Ascensão e queda da cidade de Mahogonny*, *A ópera dos três vinténs* e *Aquele que diz sim.*

16. 10. 40 – O livreiro era Olsoni. / Bacon: ver em 15. 9. 38. / Kurt Weill não foi aluno de Schreker.

17. 10. 40 – Restauração inglesa: restauração da monarquia na Inglaterra após o período do protetorado de Crommwell (1653-

1659) e a volta da Casa de Stuart ao trono (Carlos II, 1660). A comédia de que fala Brecht teve seu representante máximo em William Congreve (1670-1729) com a peça *The Way of the World* (O mundo como ele é). / Pierre A. C. de Beaumarchais (1732-1799): escritor francês, autor das comédias *O barbeiro de Sevilha* e *O casamento de Fígaro* que, a par do enorme sucesso alcançado no teatro, inspiraram as óperas homônimas de Rossini e Mozart. /Jakob M. Lenz (1751-1792): dramaturgo e romancista alemão. Suas comédias, seus poemas dramáticos (*Pandaemonium germanicum)* e seus romances denotam a revolta contra todas as formas de opressão da sociedade. / Os Goncourt: os irmãos escritores Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt. Parceiros, eles oferecem, como disse um crítico, "o espetáculo de dois espíritos que se fundem num só" para atingir o ideal de pintar a *vida verdadeira*, valendo-se do que chamavam "escrita artística". Esse realismo resultou numa obra ficcional bem documentada e exasperante pela minúcia. Deixaram também um *Diário* que para boa parte da crítica é sua obra-prima. / Anton Tchekov (1860-1904): escritor russo conhecido por seus contos e peças de teatro ainda hoje encenadas em todo o mundo: *A gaivota*, *Tio Vânia*, *O jardim das cerejeiras* etc. / Henrik Ibsen (1828-1906): dramaturgo norueguês, considerado o fundador do teatro moderno, para o qual contribuiu com peças como *Casa de bonecas*, *Rosmersholm*, *Peer Gynt*, *O pato selvagem* etc. / August Strindberg (1849-1912): escritor sueco, autor de poemas, ensaios, contos e romances. No teatro passou do drama histórico (*Mestre Olof*) para o drama naturalista (*O pai* e *Srta. Júlia*) e o expressionismo (*Os sonhos* e *Sonata de espectros*). / Gerhart Hauptman (1862-1946): dramaturgo alemão. Sua primeira peça, *Antes do nascer do sol* (1889), marcou o triunfo do movimento naturalista na Alemanha, e o drama de massas *Os tecelões* ajudou a consolidar essa tendência. Hauptman escreveu também comédias de costumes (*A peliça de castor*) e dramas simbolistas como *O sino submerso*. Sua última peça foi o drama antinazista *As trevas* (1943). / George Bernard Shaw (1856-1950): escritor irlandês, autor de 57 peças teatrais, comédias todas elas, em que, segundo a crítica, se desenrola um jogo intelectual, com as idéias se defrontando num diálogo brilhante, cheio de humor, ironia e sarcasmo, mas também impregnado de poesia. *Pigmalião*, *A casa dos corações partidos*, *Santa Joana*, *Volta a Matusalém*, *Homem e super-homem* estão entre suas obras-primas.

28. 10. 40 – Olavi Paavolainen (1903-1964): crítico literário finlandês.

5. 11. 40 – Na eleição para presidente dos Estados Unidos, o presidente Roosevelt é reeleito para um terceiro mandato. / Dunquerque: Após a rendição da Bélgica em 28 de maio de 1940, as forças aliadas, acossadas pelas unidades blindadas alemães, retiraram-se para Dunquerque, perto do litoral norte da França, onde 336.000 soldados embarcaram em navios de salvamento ingleses. / Marne: De 5 a 9 de setembro de 1914 as tropas aliadas francesas e inglesas conseguiram barrar o avanço alemão na batalha do rio Marne, em que se envolveram centenas de milhares de soldados, impedindo assim a vitória da Alemanha pouco mais de um mês depois de declarada a Primeira Guerra Mundial.

10. 11. 40 – Hagar Olsson (1893 -) critica em seus romances, dramas e ensaios o comportamento burguês e a interpretação burguesa da arte.

11. 11. 40 – No arquivo de Brecht existem cerca de cem páginas relacionadas com o projeto sobre Confúcio, inclusive a curta cena intitulada "O pote de gengibre". / O cachorro de Weimar: "Goethe não suportava cachorros", escreveu Richard Friedenthal a propósito da afeição do Grão-Duque por eles.

18. 11. 40 – Maxwell Anderson (1888-1959): dramaturgo norte-americano, autor de peças, em prosa e em verso, em geral inspiradas em algum acontecimento ou personagem histórico. É o caso do drama em versos *Winterset*, que focaliza o controvertido processo judicial dos anarquistas Sacco e Vanzetti, julgados e executados nos Estados Unidos em 1927.

4. 12. 40 – Albrecht Dürer (1471-1528): pintor, desenhista e gravador alemão. Foi um dos grandes gênios da Renascença. Entre suas obras mais célebres figuram *O cavaleiro, a Morte e o Diabo* (gravura em metal), *A Pequena Paixão* (xilografia) e *A adoração dos Magos* (pintura). / Holbein: nome de família de dois pintores e gravadores alemães: Hans Holbein, o Velho (1465-1524), conhecido pelos retábulos que fez para igrejas da Alemanha e da Itália, e seu filho, Hans Holbein, o Moço (1497-1543), que se transfere para a Inglaterra em 1526 e lá se torna retratista oficial da corte; exemplo de sua pintura objetiva é o duplo retrato de *Os embaixadores*. / O México era, naquelas circunstâncias, um possível ponto de passagem para os

Estados Unidos, uma vez que suas leis de imigração eram mais benévolas para exilados da esquerda alemã.

11. 12. 40 – Não se sabe a que Johanson se refere Brecht. / *Der Stürmer* era a revista anti-semita de Julius Stracher.

15. 12. 40 – "Tuis": ver nota em 16. 8. 38. / Terceiro Reich (Terceiro Império): nome que os nazistas deram ao governo do seu partido que chegou ao poder na Alemanha, em 1933.

18. 12. 40 – O tema de Níobe (da mãe que, na mitologia grega, chora a perda dos filhos) seria, sim, objeto de comentário dos críticos presentes à *première* da peça em Zurique.

25. 12. 40 – A respeito do plano de peça sobre Confúcio, ver 11. 11. 40. / Neukölln é um distrito a sudeste do centro de Berlim.

8. 1. 41 – Stefan Brecht estava então com dezesseis anos e meio.

10. 1. 41 – Otto Gelsted (1888-1968) era um conhecido poeta comunista dinamarquês, tradutor de peças e poemas de Brecht.

14. 1. 41 – Kung, forma abreviada por Brecht de K'ung Fu-tsu, ou Confúcio.

16. 1. 41 – *Os horácios e os curiácios* foi a última *lehrstücke* de Brecht. Ele não conseguiu persuadir o compositor alemão Hanns Eisler (1898-1962) a compor a música, como havia planejado. Não teve melhor sorte junto a Parmet (ver 7. 10. 40).

22. 1. 41 – *As vinhas da ira,* romance de John Steinbeck (1902-1968), foi publicado em 1939. O filme foi dirigido por John Ford para a 20th Century Fox.

26. 1. 41 – As canções mencionadas são da peça *A alma boa de Se-Tsuan.*

27. 1. 41 – Maurice-Gustave Gamelin (1872-1958): general francês exonerado em maio de 1940 do comando das forças terrestres franco-britânicas por ter sido surpreendido pelo avanço dos blindados do exército alemão através das Ardenas. Seu nome estava associado ao mito fatal da inexpugnável Linha Maginot.

4. 2. 41 – Henry Thomas Buckle (1821-1862): historiador inglês de orientação positivista, autor de uma *História da civilização na Inglaterra*, de que foram publicados apenas os dois volumes de introdução.

4. 3. 41 – O livro de Max (Mordecai) Gorelik, *New Theaters for Old*, foi publicado em Nova York, em 1940. O cenógrafo Gorelik

criou os cenários e figurinos para a produção, pela Theater Union, da peça de Brecht, *A mãe,* em 1935, em Nova York.

8. 3. 41 – Gottfried Keller (1819-1890): poeta e romancista suíço de língua alemã. Publicou, em 1854, o romance *Henrique, o verde*, em grande parte autobiográfico e hoje considerado um clássico do "romance de formação", e dois anos depois a coletânea de contos *A gente de Seldwyla*, que firmou seu nome como o grande humorista da literatura alemã. / Mandrágora: alusão à célebre comédia de Maquiavel (1469-1527), *A mandrágora.*

28. 3. 41 – A peça de gângster se tornou *A resistível ascensão de Arturo Ui.*

7. 4. 41 – Frank Wedekind (1864-1918): dramaturgo alemão. Precursor do expressionismo, desmantelou as formas dramáticas tradicionais e denunciou a hipocrisia burguesa nas peças *O despertar da primavera, Espírito da terra* e *A caixa de Pandora.* / Desistindo de invadir a Inglaterra, os alemães atacaram a Iugoslávia e a Grécia, que foram derrotadas ao fim de duas semanas. Tropas britânicas, australianas e neozelandesas penetraram na Grécia, onde organizaram a retirada. Enquanto isso, os alemães foram em socorro de seus aliados italianos na Líbia, de onde os ingleses foram rechaçados também.

9. 4. 41 – Archibald Percival Wavell (1883-1950): marechal britânico que na Segunda Guerra Mundial comandou as forças aliadas no Oriente Médio (1939-1941), na Índia e na Birmânia (1942).

12. 4. 41 – *Torquato Tasso*: peça de Goethe. / A segunda parte de *A resistível ascensão de Arturo Ui* não foi escrita.

13. 4. 41 – *Schutzbundler*: membro da *Schutzbund*, força particular de esquerda ilegalmente armada. Foi esmagada em 1934 pelo ditador austríaco Dolfuss, e seus integrantes também foram presos pelos nazistas.

15. 4. 41 – Erkvi Valla, escritora finlandesa, visitava Brecht freqüentemente em Helsinque. / Brecht traduziu o poema "Sotakoira" ("O cão de guerra"), de Arvo Turtiainen, e depois utilizou o tema nas últimas estrofes de sua "Cruzada das crianças", escrita em novembro, já nos Estados Unidos.

16. 4. 41 – Uma tradução alemã do livro de André Maurois, *Tragédie en France*, foi publicada em 1941 em Zurique. / Já em 7. 7. 40, Brecht havia mencionado o plano de escrever *A rua dos ministérios.* Mas não o levou adiante. Em seus arquivos nada consta sobre o

projeto. / *New Masses* era a revista comunista americana, concorrente da *New Republic.* John Howard Lawson, colaborador da revista, era autor do livro *The Theory and Technique of Playwriting.*

18. 4. 41 – Sobre *Cassandra* há algumas páginas de idéias fragmentárias no arquivo de Brecht.

22. 4. 41 – O Zurich Schauspielhaus, dirigido inicialmente pelo comerciante de vinhos Ferdinand Rieser e, em seguida, por Oskar Wälterlin, era o único teatro de língua alemã fora do domínio dos nazistas. Entre suas grandes realizações a *première* de *Mãe Coragem* foi a que teve maior repercussão. / Therese Giehse, Leopold Lindtberg e Teo Otto: respectivamente atriz principal, diretor e cenógrafo de *Mãe Coragem*, na encenação promovida pelo Zurich Schauspielhaus.

23. 4. 41 – *A carne fraca*: não se sabe da existência de material relacionado com este projeto.

24. 4. 41 – *Gestarium*: termo provavelmente inventado por Brecht para uma peça que exibe ampla variedade de gestos (ou concretamente a representação de atitudes sociais). / *Os ladrões*, *A noiva de Mesina*, *Guilherme Tell*: peças de Schiller; *Ifigênia em Táuride*, *Fausto*, *Clavigo*: peças de Goethe.

9. 5. 41 – O fabricante de piano Andreas Streicher (1761-1833) fugiu com Schiller da escola de medicina de Stuttgart, e escreveu sobre as viagens empreendidas pelos dois de 1782-1785. / Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781): jornalista, dramaturgo e crítico literário alemão. Livre-pensador, engajou-se na luta pela criação de um teatro nacional, escrevendo a tragédia burguesa *Miss Sarah Simpson*, a comédia *O jovem erudito* e o drama *Nathan o sábio*. É autor também de um clássico da teoria estética: *Laocoonte ou Sobre os limites da pintura e da poesia.*

12. 5. 41 – A viagem de Rudolf Hess, secretário e delegado de Hitler, ocorreu no dia 10 de maio. O fim a que visava era convencer a Grã-Bretanha a sair da guerra. Preso na Inglaterra, Hess retornou à Alemanha em 1945 e, julgado por crimes de guerra pelo Tribunal Militar Internacional de Nuremberg, foi condenado à prisão perpétua.

13. 7. 41 – Percebe-se que este registro foi escrito algum tempo depois de ocorridos os fatos nele narrados. Na verdade, os Brecht deixaram a Finlândia dois dias depois da data consignada no registro. / Tensão entre Alemanha e URSS: a invasão da União Soviética pelos alemães e finlandeses começou em 22 de junho, nove

dias depois que os Brecht partiram de Vladivostok no *Annie Johnson*, navio de refugiados que foi posteriormente torpedeado. / Maria Grässhohner era Maria Osten, viúva de Mikhail Vostov (ver nota em janeiro 39). Depois da prisão do marido, Maria foi interrogada por uma comissão do Partido Comunista Alemão, que a julgou culpada de se aliar a Carola Neher (ver nota em janeiro 39) e, junto com elementos "conciliadores", conspirar contra o partido. Foi presa dias depois da morte de Margaret Steffin e fuzilada em 8 de agosto de 1942. / Ulan-Ude: capital da República dos Buriatos e estação da estrada de ferro Transiberiana. / O telegrama com a notícia da morte de Grete foi assinado pelo escritor soviético Alexander Fadeiev (1901-1956) e pelo representante do presidente da Associação dos Escritores Soviéticos, Apletin.

Este livro foi composto na DFL Ltda.
Rua Leandro Martins, 22 - sala 712 - Centro - Rio de Janeiro - RJ
e impresso na Editora JPA Ltda. Av. Brasil, 10.600 - Rio de Janeiro - RJ
em julho de 2002 para a Editora Rocco Ltda.